كتابات
نقدية
124

مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين

محمد مهدى الشريف

الهيئة العامة لقصور الثقافة

الهيئـــة العامة
لقصور الثقافة

مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين

محمد مهدى الشريف

يوليو
2002

الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (124)

يوليو ٢٠٠٢

التدقيق اللغوى : ممدوح بندران

رئيس مجلس الإدارة
أنس الفقى

أمين عام النشر
محمد السيد عيد

الإشراف العام
فكرى النقاش

كتابات نقدية
124

مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين

محمد مهدى الشريف

رئيس التحرير
د. مجــدى توفيق

مدير التحرير
رضــا العــــربى

سكرتير التحرير
نانســى ســمير

المراســلات : باسم مدير التــحرير على العنوان التــالى
١٦ أ ش أمين سامي - القصــر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

أهداء وشكر

إلى والديَّا الحبيبين وإلى زوجتي الحبيبة

والشكر كل الشكر للمحقق الجليل /

الأستاذ محمد عبد القادر عطا

مقدمة

لسنا في حاجة إلى توضيح الأهمية الكبرى لدراسة علم المصطلح، ولكن، يكفي في هذا الصدد القول إن معرفة مصطلح أي علم من العلوم من شأنها أن توحد بساط البحث، الذي من الممكن أن يلتقي عليه العلماء، وتسهم بشكل فعال في التنسيق بين مختلف أبحاثهم ودراساتهم. كما أنها تزيد زيادة ملحوظة من اتصال القارئ العادي غير المتخصص في هذا العلم أو ذاك، نتيجة القضاء على الاضطراب المصطلحي، وبالتالي البلبلة الفكرية. فعلم المصطلح عبارة عن (حقل المعرفة الذي يعالج تكوين التصورات وتسميتها، سواء في موضوع حقل خاص أو في جملة حقول المواضيع)[1].

وقد كان الغرب أسبق إلى الاهتمام بهذا المجال المعرفي الحديث نسبيا، بيد أن هذا العلم لم يتأسس بصورته المعروفة اليوم إلا منذ حوالي نصف قرن، وأنشئت لهذا الغرض المعاهد والمؤسسات المصطلحية، كمؤسسة أنفوترم بمدينة فيينا عاصمة النمسا، ومؤسسة علم المصطلح بالولايات المتحدة الأمريكية، وفي العشرين سنة الأخيرة، بدأت تظهر البنوك المصطلحية لخدمة الباحثين والمشتغلين بهذا العلم.

أما نحن في الوطن العربي، فجل ما بذل من جهود في هذا المجال لا يتعدى

---

(١) معجم مفردات علم المصطلح. اللسان العربي، ع٢٤، ص٢٢٣.

تصنيف المعاجم المتخصصة، بالإضافة إلى بعض الدراسات النظرية والتطبيقية التي ساهمت في إلقاء بعض الضوء على مناحي المصطلح بصورة عامة. وهو عمل - على ما فيه من قيمة لا يمكن إنكارها - يجب أن يحمد لما يقدمه من عظيم الخدمات، للدارسين والقراء العاديين على السواء. ومع ذلك، فإن الحاجة إلى هذا العلم تزداد باستمرار، نتيجة تزايد استهلاك الإنتاج الثقافي الخاص بالآخر، المتقدم المتشعب العلوم المتعدد المعارف. وبالنظر إلى اختلاف لغات هذا المنتج الثقافي المغاير الذي لم يأل الباحثون جهدا في محاولة نقله إلى العربية - على اختلاف مؤسساتهم التعليمية مما يؤدي بالضرورة إلى اختلاف تربيتهم اللغوية وخلفياتهم الثقافية والاجتماعية - نشأ نوع من التفاوت في نقل المصطلح من قبل المترجمين الذين صدروا في ترجماتهم عن لغات مختلفة، منها ما هو أصيل في إنتاج العلوم والمعارف، وما هو وسيط في التعبير عن هذه الثقافة، لعدم معرفة المترجم باللغة الأصلية التي نقلت عنها هذه اللغة الوسيطة.

وقد أحدث هذا تنوعاً في الصيغ المعبرة عن مختلف المجالات المعرفية، وهو ما نشأ عنه بالتالي ما يمكن وصفه بالتراكم المصطلحي، الذي ينطوي في جزء كبير منه على كم من المترادفات التي يمكن الاستغناء عنها، في إطار مجال معرفي بعينه، في الوقت الذي يمكن استغلالها للتعبير عن أفكار وتصورات أخرى في مجالات ومعارف مغايرة. وفضلا عن ذلك، فإن غياب التنسيق بين الباحثين والمترجمين العرب، والمشتغلين بمختلف العلوم، حال دون اتصال الإنتاج الفكري والثقافي بينهم، نتيجة هيمنة النزعة الفردية في الجهد العلمي التي تأتي بالكثير على حساب القدرة الجماعية، وقد أدى هذا إلى تشويش الباحث الذي لا يجيد اللغة الأجنبية، فما بالك بالقارئ العادي غير المتخصص، الذي قد يشعر بهذا الازدحام المصطلحي، مما يؤدي به إلى النفور من المعرفة العلمية، مع أن الإنتاج الفكري ربما يكون أيسر فهما مع دقة المصطلح، وتوحيده بين المستخدمين.

وقد نهضت بعض الدول العربية بتمويل الأبحاث والدراسات في هذا المجال، فأنشأت المؤسسات التي أصدرت الدوريات المتخصصة، سعياً إلى علاج هذه المشكلة، وإن كانت مدفوعة في البداية برغبتها في تعريب العلوم، تعزيزاً للنهوض باللغة العربية، ونذكر منها على سبيل المثال: المملكة المغربية التي صدرت فيها مجلة المعجمية، وكذلك مجلة اللسان العربي منذ أوائل الستينيات من هذا القرن، وقد أخذت الأخيرة على عاتقها الدعوى إلى ضرورة تدريس علم المصطلح في المدارس والجامعات العربية، كما تبنت الدعوة إلى ضرورة إنشاء المؤسسات والبنوك المصطلحية، تيسيراً على الباحثين.

والواقع أن الدراسات التي قام بها الباحثون في كلتا الدوريتين انحصرت في الدعوة إلى إنشاء علم للمصطلح مع الاهتمام بالمصطلح العلمي بصورة خاصة وتصنيف العديد من المعاجم الفنية المتخصصة في مختلف المجالات المعرفية البعيدة على أي حال عن دائرة النقد الأدبي باستثناء القليل منها مثل (معجم مفردات علم المصطلح) و(معجم علم اللغة الحديث) و(قاموس اللسانيات). أضف إلى ذلك الدعوى إلى تعريب العلوم. وبالتالي فإنه ليس من المناسب التصدي لعرض هذه الدراسات، بل يكفي الإشارة إليها فقط[٢].

---

(٢) انظر على سبيل المثال لا الحصر الدراسات التالية: أحمد عبد الستار الجواري، (التعريب والاصطلاح) (اللسان العربي، م١٥، ج١، ١٩٧٧م) رشدي فكار، (تعريب العلوم الإنسانية في التعليم الجامعي)م١٥، ج١، ١٩٧٧م) على القاسم، (نحو إنشاء بنك المصطلحات المركزي في الوطن العربي)م١٦، ج٢، ١٩٧٨) أحمد شفيق الخطيب، (البحث عن منهجية عربية لوضع المصطلح العلمي الجديد) ع١٩، ج١) وجيه حمد عبد الرحمن، (اللغة ووضع المصطلح الجديد) (المرجع السابق) عبد القادر الفاسي الفهري، (مقدمة في علم المصطلح اللساني) (ع٢٣، ج١) على القاسمي، (تخطيط السياسة اللغوية في الوطن العربي) (ع٢٣، ج١) جميل الملائكة، (أساليب اختيار المصطلح العلمي) (ع٢٤، ج١) محمد رشاد الحمزاوي، (المنهجية العربية لوضع-

ويبدو أن هذه الدراسات والبحوث حدثت في نهاية الأمر بمكتب تنسيق التعريب التابع للمنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة بالنهوض لإصدار المعاجم المتخصصة إسهاماً منه في معالجة المشكلة المصطلحية، كمعجم الألسنية، ومعجم الفيزياء، والكيمياء وغيرها. ومن الواضح، كما يبدو من عنوان هذا المكتب، أن إنشاءه كان في جزء كبير منه يرمي إلى تنسيق السياسة اللغوية في الوطن العربي وتوحيد المصطلحات بين مختلف الدارسين في العالم العربي كنوع من التيسير الذي يهدف إلى تحقيق السرعة والدقة في استخدامها. وقد قام كل من **علي القاسمي** في كتابه (مقدمة في علم المصطلح)[٣] وكذلك **د. محمود فهمي حجازي** في كتابه (الأسس اللغوية لعلم المصطلح[٤]) بعرض ممتاز لهذه الجهود التي اضطلع بها الدارسون والباحثون والتي أدت في نهاية الأمر إلى إنشاء هذا المكتب. كما أوجزا إيجازاً قيماً لمختلف المدارس المصطلحية التي قامت في الغرب. وقد كان لمجمع اللغة العربية في القاهرة دور في هذا الإسهام عندما أصدر (١٩٩٥) كتيبا صغيرا عن منهج وضع المصطلحات العربية المتخصصة، حاول فيه تحديد الأسس اللغوية التي يتم بموجبها اختيار ووضع المصطلح الفني في العربية. ومن الملاحظ أن معظم هذه الدراسات كانت تبحث في الحقيقة عن وضع منهجية عربية لصياغة المصطلح العلمي صياغة دقيقة تعتمد على عدة أسس لغوية من قبيل الاشتقاق والنحت والتركيب والاقتراض المعجمي. غير أنها لم تتعرض بالتفصيل المتعمق للظواهر الدلالية الهامة التي يتسم بها المعجم العربي والمصطلح بصورة خاصة من قبيل تحول المعنى (التوسيع، التضييق، انتقال المعنى) وتعدد المعنى (الترادف، التجانس) وغير ذلك مما تم معالجته في هذه الدراسة تطبيقاً على المصطلح الإحيائي.

-المصطلحات من الترحيد إلى التنميط) (المرجع السابق) رجيه حمد عبد الرحمن، (طرق المصطلحيين العرب في ترجمة السوابق واللواحق الأجنبية) (المرجع السابق).

(٣) صدر في بغداد (١٩٨٥م).

(٤) صدر في القاهرة (مكتبة غريب ١٩٩٠م).

وفيما يتعلق بالمجال المعرفي الخاص بالنقد الأدبي، فقد قامت بعض الجهود في دراسة المصطلح الأدبي تمثلت في معظمها في تصنيف المعجمات النقدية المختلفة، بدأت بالتصدي للمصطلحات الجديدة التي أتى بها الدارسون من الأدب الغربي من قبيل (من اصطلاحات الأدب الغربي) لناصر الحاني[٥] و(معجم مصطلحات الأدب) لمجدي وهبه[٦]، وصنوه (معجم مصطلحات اللغة والأدب) الذي اشترك فيه مع الأستاذ كامل المهندس بعد أن حذف منه القسم الفرنسي وتغير مدخله الأساسي من الإنجليزية إلى العربية، و(المعجم الأدبي) لجبور عبد النور[٧]، و(معجم مصطلحات علم اللغة الحديث) ألفه نخبة من اللغويين العرب[٨] وغيرها كثير.

وقد قام حمادي صمود بوضع (معجم المصطلحات النقدية الحديثة[٩]) وهو معجم صغير نسبيا، قام فيه باستعراض المصطلحات النقدية الشائعة الاستخدام في المناهج النقدية الحديثة، والمعاصرة عند الغرب، وفي تونس أيضا، أصدر عبد السلام المسدي قاموسا للسانيات (فرنسي عربي، عربي فرنسي)، مهد له بمقدمة ممتازة في علم المصطلح، حاول فيها تحديد معالمه وخصائصه كما هي في الغرب[١٠]، كما أصدر في تونس أيضا إبراهيم فتحي معجماً للمصطلحات الأدبية[١١].

ومن الباحثين من ارتأى ترجمة الموسوعات النقدية الأجنبية إلى العربية، كعبد

---

(٥) صدر في القاهرة ١٩٥٩م.

(٦) هو معجم ثلاثي اللغة: إنجليزي، فرنسي عربي. مكتبة لبنان ١٩٧٤.

(٧) بيروت ١٩٧٩.

(٨) صدر في بيروت ١٩٨٣.

(٩) صادر ضمن الحوليات، ع١٥، (تونس ١٩٧٧).

(١٠) صدر في الدار العربية للنشر، (تونس ١٩٧٤).

(١١) تونس ١٩٨٦.

الواحد لؤلؤة الذي قام بترجمة بعض أجزاء موسوعة المصطلحات النقدية الصادرة في لندن منذ سنة ١٩٦٩، والتي تزيد على مائة كتيب صغير، يتناول كل منها مصطلحاً بعينه - من حيث تعريفه وتحديد معالمه - تاريخ نشأته وأهم الأسس والأصول النظرية التي ينطوي عليها مفهومه، بالإضافة إلى أهم أعلامه، كما ينتهي بذكر أهم المراجع التي يمكن الرجوع إليها للتعمق في هذا المصطلح. وقد انتخب المترجم منها حوالي خمسة عشر مصطلحاً وأصدرها في بغداد تحت عنوان (موسوعة المصطلح النقدي) (١٩٧٩) أما الأستاذ أحمد مطلوب، فقد أصدر معجمين في النقد العربي والبلاغة، كان أولهما وأصغرهما سنة (١٩٧٢) في بغداد، ولم تتجاوز المصطلحات البلاغية والنقدية التي عرضها فيه المائة، بينما أصدر معجمه الضخم (معجم النقد العربي) الذي بلغ خمسة مجلدات في بغداد سنة (١٩٨٩)، تناول فيها مصطلحات النقد العربي القديم بالتحليل والدرس أكثر مما فعل غيره من المعجميين العرب. كما وضع الأستاذ بدوي طبانة (معجم اصطلاحات البلاغة) استعرض فيه بالتحليل لمجموعة من المصطلحات البلاغية والنقدية العربية القديمة، وقد نشره في ليبيا (١٩٨٢) ومن أحدث المعاجم النقدية ذلك الذي وضعه الدكتور سمير حجازي تحت عنوان: (معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر[١٢]، وهو فرنسي عربي، وكتاب (المصطلح الأدبي: دراسة ومعجم) للدكتور محمد عناني[١٣]، وهو ينقسم إلى قسمين: الأول أسماه بالدراسة يستعرض فيه تاريخ المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة، التي وفدت إلى الوطن العربي في الربع الأخير من هذا القرن، ويمتاز هذا القسم بأنه يمهد للقارئ الالتقاء بالمصطلحات الجديدة التي ربما تواجهه أثناء اضطلاعه على الجديد من المذاهب النقدية الحديثة للمرة الأولى، وهي مصدرة

---

(١٢) صدر في القاهرة ١٩٩٠.

(١٣) مكتبة أبي الهول، (القاهرة ١٩٩٦).

بفصل تمهيدي يعتبر أولها، يوجز فيه طرق المترجمين في نقل المصطلحات النقدية إلى العربية ومدى صحتها، أما القسم الثاني فهو معجم إنجليزي عربي لمصطلحات هذه المذاهب، التي عرض لها في القسم الأول، ويمتاز بسهولة شرحه للمادة، ودقة وشمول إشاراته إلى المراجع التي يمكن للقارئ الاستزادة منها.

ولا ننسى في هذا المجال ما قام به بعض النقاد العرب ولا سيما في أعمالهم المترجمة من محاولة وضع معاجم صغيرة تتناول معظم المصطلحات النقدية لأحد المناهج الحديثة على أساس أن هذا المنهج أو ذاك هو موضوع العمل المترجم، ونذكر من أهم هؤلاء الدكتور جابر عصفور في ترجمته لكتاب (عصر البنيوية) الصادر في بغداد (١٩٨٣)، فقد وضع في نهايته مسرداً خاصاً بالمصطلحات التي عالجتها مؤلفة الكتاب في النقد البنيوي برمته على المستوى اللغوي والأنثروبولوجي، وذلك ليكون القارئ على علم بما يقرأ في هذا المنهج النقدي الحديث على العربية.

ويلاحظ على هذا الجهد أنه حاول بالدرجة الأولى علاج مشكلة المصطلح الأدبي الحديث، من حيث صحة ترجمته إلى العربية، ودقة توصيل ما ينطوي عليه من أفكار ومفاهيم إلى القارئ، وهي مسألة - على خطرها - كان لا بد أن يوازيها اتجاه آخر نحو دراسة المصطلح النقدي القديم في العربية، وفي هذا السياق، كتبت عدة بحوث قيمة نذكر من أهمها ما قام به د. عبد الحكيم راضي في دراسته عن (المصطلح النقدي بين وصف المتكلم ووصف الكلام)[١٤]. ركز فيها على المدلول الاصطلاحي أكثر منه على الوسائل التوليدية أو التشكيلية لصياغة المصطلح، عند القدماء، وذلك في معالجة ممتازة لخمسة من المصطلحات

---

(١٤) نشرت في ثلاث-ة أعداد متوالية من مجل-ة الثقافة (١٠١: ١٠٣). (القاهرة ١٩٨٠: ١٩٨١).

النقدية القديمة، ويذكر في هذا الصدد أن مجلة (فصول) أصدرت عددا خاصا عن المصطلح الأدبي، (١٩٨٧) عرضت فيها عدة دراسات وبحوث عن مشكلة المصطلح النقدي بصورة عامة، مركزة على المستوى المفهومي للمصطلح البلاغي القديم من جهة، والأزمة التي يعاني منها المصطلح النقدي في الوقت الراهن من جهة ثانية، ويمكن الإشارة هنا إلى الدراسة التي قام بها **تمام حسان** عن (المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة الحديثة)[١٥] حاول فيها إجراء تقييم عام للمصطلحات البلاغية القديمة، بوصفها تقليدية، وذلك في إطار منظومة المجالات المعرفية الخاصة بالنقد الأدبي الحديث.

ومن الدراسات التي تمت في هذا المجال أيضا ما قام به الأستاذ **خير الله على السعداني** في بحث بعنوان (المصطلحات النقدية)[١٦] يتناول فيها بالتحليل والدرس أكثر من أربعين مصطلحاً، وهو يقسمها إلى مجموعات طبقاً للمجالات الدلالية التي تنتمي إليها مستثنياً مصطلحاً واحداً لا ينتمي إلى مجال بعينه، وهو مصطلح (الطبقة) وهو على المستوى الكمي لا يمكن أن يكون شاملاً في استيعاب مفهوم الأدب بعامة، والشعر بخاصة.

على أن بعض الدراسات الأكاديمية الجامعية نهضت بجزء من هذا العبء، نذكر منها على سبيل المثال البحث الذي قدمه **إدريس الناقوري** عن (المصطلح النقدي في كتاب نقد الشعر لقدامة بن جعفر[١٧])، وكذلك الدراسة التي قدمها **الشاهد البوشيخي** بعنوان: (مصطلحات نقدية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ) لنيل درجة الدكتوراه ١٩٧٤، من تونس[١٨]، وتتفق هاتان الدراستان في تناول المشكلة المصطلحية عند ناقد واحد بعينه، تناولا تاريخيا، يرمي إلى

---

(١٥) مجلة فصول، م٧، ع٣: ٤؛ (الهيئة المصرية العامة للكتاب) القاهرة ١٩٨٧.

(١٦) نشرها في بغداد ١٩٧٤.

(١٧) صدرت بعد ذلك في دار النشر المغربية ١٩٨٢.

(١٨) نشرت بعد ذلك في بيروت ١٩٨٢.

استعراض كافة السياقات النقدية التي ورد فيها المصطلح، ومدى تأثره بالتغيير نتيجة تعددها واختلافها.

ومن الرسائل الجامعية التي تميزت بالتحليل التاريخي للمصطلحات النقدية القديمة في عصر أدبي بعينه لا عند ناقد واحد فقط أطروحة موسى شروانة لنيل درجة الماجستير تحت عنوان: (المصطلحات النقدية حتى القرن الثاني الهجري)[١٩] وهي جزء من مشروع طموح لدراسة المصطلح النقدي كان أ. د. **جابر عصفور** من أوائل الداعين إليه. وكذلك رسالة **عبد المطلب زيد** لنيل درجة الدكتوراه بعنوان: (المصطلحات النقدية في التراث العربي حتى القرن السابع الهجري)[٢٠]ويغلب على كلتا الدراستين الميل إلى عرض المصطلحات النقدية عرضاً تحليلياً تاريخياً في مجمله، من خلال مختلف السياقات التي ترد فيها. وقد قدما لنا في الواقع جهدا مفيدا لا بد من التعويل عليه عند التعرض لدراسة مصطلح النقد العربي بعامة، وفي التراث القديم بخاصة.

ويحمد للباحث **شحاذة الخوري** محاولته الربط في كتابه (دراسات في الترجمة والتعريب والمصطلح) بين المصطلح من جهة، وأهم الوسائل التوليدية التي يستمد منها من جهة أخرى كما تتمثل في الترجمة والتعريب. والتعريب عنده يتحدد في الاقتراض المعجمي من اللغة الأجنبية[٢١]. وهما الوسيلتان اللتان تنشأ عنهما الأزمة المصطلحية التي نعاني منها.

وفي هذا السياق، قامت مجموعة من الأساتذة بنشر كتاب صغير تحت عنوان

---

(١٩) تقدم بها إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٦ وكانت أولاً بإشراف أ. د. جابر عصفور، ونتيجة لظروف معينة، استأنف الإشراف أ. د. عبد المنعم تليمة.

(٢٠) تقدم بها إلى كلية دار العلوم جامعة القاهرة بإشراف أ. د محمود الربيعي ١٩٨٩.

(٢١) نشر في بيروت (١٩٨٢).

(إشكالية المصطلح)[٢٢] احتوى على عدة دراسات قيمة حاولت إلقاء الضوء على المشكلة المصطلحية، ويمكن الإشارة هنا بصورة خاصة إلى الدراسات التالية:

(الأسس المصطلحية) للدكتور **محمد حلمي هليل**[٢٣]، وقد حاول المؤلف تعريف علم المصطلح كما تم تأصيله عند الغرب، ملقياً الضوء على الجهود التي تم لتطويره، على أساس أن كل مصطلح لا يمكن دراسته بصورة منفردة، بل يجب أن يتم ذلك في إطار ارتباطه بغيره من المصطلحات، أو ما أطلق عليه المؤلف (منظومة التصورات)، هذا النسق من التصورات لا يمكن عرضه لبيان ما ينطوي عليه من علاقات إلا من خلال (المكنز المصطلحي)، و(المكنز المصطلحي) قائمة مصنفات تمثل مختلف العلائق التصورية للمصطلحات التي ينطوي عليها مجال خاص بعينه، تبعاً لقواعد تم وضعها سلفاً[٢٤]. ثم يدعو المؤلف في نهاية مقاله إلى ضرورة تطبيق المبادئ المصطلحية، ويقول إن (فلبر) يرى أن دولا من قبيل الصين والدول العربية لديها فرصة نادرة لوضع منظومات مصطلحية موحدة، على أساس تطبيق هذه المبادئ، مع التخلي عن الطرائق التقليدية لتصنيف المعاجم.

ثم يكتب **د.أحمد ياقوت** دراسة تحت عنوان: (المصطلح اللغوي:دراسة تطبيقية)[٢٥]حاول فيها تناول أهم جوانب التطبيق العملي للمصطلح اللغوي، كما تمثلت في النقاط التالية:

١ – التطبيق العملي لمصطلح (النسخ).

٢ – التطبيق العملي لاختلاط دلالتا مصطلحين، مع التمثيل بمصطلحي

---

(٢٢) صدر عن مطبعة الأمل للطباعة ضمن سلسلة (فلسفة العلم) عن هيئة قصور الثقافة (القاهرة ١٩٩٨).

(٢٣) المرجع السابق ١٣: ٣٦.

(٢٤) المرجع السابق ص٢٦.

(٢٥) المرجع السابق، ص٧٦: ٣٦.

(النحو) و(الإعراب) وذلك على أساس أنه تم الخلط بين المصطلحين في كثير من كتب النحو واللغة.

٣ – مصطلحات لكل منها دلالة في أصول الفقه ودلالة أخرى في النحو. ويرى المؤلف أن العرب كانوا يعرفون بعض المصطلحات منذ القدم بمعناها اللغوي لا الاصطلاحي الذي اكتسبته بعد ذلك نتيجة نشأة المجالات المعرفية المتعددة مثل مصطلحي (الهمز) و(الجر) وقد أدى هذا في كثير من الأحيان إلى اختلاط الدلالتين.

وكتب د. محمد زكريا عناني دراسة بعنوان (مصطلحات الموشحات)(٢٦) يشير في بدايتها إلى بعض الجهود التي حاولت رصد المصطلحات النقدية والأدبية في المكتبة العربية، سواء على مستوى الدراسات الحديثة أو القديمة. ثم يخلص إلى أن المشكلة الحقيقية للمصطلح النقدي في العربية تظهر بجلاء عندما يبدأ الدارس في تتبع مصطلحات نوع أدبي بعينه، يمثل لها هنا بـ (الموشحات) باعتباره شكلاً شعرياً كان سائداً منذ أكثر من ألف سنة. والموشحة (فيما يرى المؤلف – تثير الحديث عن أشكال شعرية أخرى ظهرت في الغرب من قبيل (التروبادور) و(السونيت) وغيرهما. كما أن بناءها يرتبط بشكل شعري آخر ظهر في الأندلس وهو (الزجل) ويرى المؤلف أن هناك قصوراً إلى حد كبير في كتب الأدب والنقد القديمة في تناول مصطلح (الموشحة) بشيء من الشرح والتحديد والتحليل.

وعلى هذا الأساس يحاول جمع ما أتيح له من فقرات تشير إلى هذا النوع الأدبي، وتنسيقها حتى يمكن إقامة تصور عربي خاص بالموشحة، حية على إصدار الدوريات والكتب والمعاجم فقط، بل أقيمت عدة مؤتمرات وندوات في هذا الصدد من قبيل: مؤتمر (إشكالية المنهج والمصطلح النقدي) في مدينة فاس

---

(٢٦) المرجع السابق ص١٥٥: ١٨٦.

بالمغرب من ١٥ - ١٦ يناير ١٩٨٥، وألقيت فيه عدة بحوث حاولت أن تجعل من المصطلح النقدي علما له أسسه وأصوله الثابتة.

وقد نشرت بعد ذلك هذه البحوث والدراسات في مجلد ضخم يحمل نفس عنوان المؤتمر، وكان ذلك في نفس العام تقريبا. ثم أقيم في القاهرة مؤتمر عن المصطلح الأدبي تحت رعاية المجلس الأعلى للثقافة من ١٦: ٢٠ مايو ١٩٩٨، وقد حضره أكثر من ثلاثين ناقداً عربياً وأجنبياً، وأكثر من أربعين ناقداً وأديباً مصرياً، وناقش المؤتمر الأبعاد المختلفة لمشكلة المصطلح الأدبي في العربية من حيث صياغة الجديد من المصطلحات للتعبير عن التصورات والمفاهيم الغربية الحديثة ومدى الإفادة من التراث في ذلك.

ويتضح من هذه الدراسات أنها تشير على كثرتها إلى ضرورة تبر أغوار قضية المصطلح النقدي، بإجراء المزيد والمزيد من البحوث، كما أنها تعد بالنسبة للدارسين لبنة أساسية وضرورية لما يمكن أن ينشأ من جهد في هذا المجال.

بداية المشكلة:

ويتعين علينا في البداية أن نطرح على أنفسنا هذا السؤال: من أين نبدأ تناول المشكلة المصطلحية على المستوى النظري المصحوب بالتطبيق العملي؟ لقد حاولت الدراسات السابقة – في معظمها – كما رأينا تناول مشكلة المصطلح الوافد من الغرب، مع الأخذ في الاعتبار محاولة استكشاف المصطلح النقدي في التراث العربي القديم. إنه لمن الصعب علينا رصد هذه المشكلة في الوقت الراهن بدون الرجوع إلى أسبابها الحقيقية، التي تعود بنا نحوا من مائة عام، حيث بداية الاحتكاك الثقافي بين العرب والغرب. حينذاك، حاول الإحيائيون إنعاش اللغة العربية ومنحها زخما جديدا يبعث فيها الحياة مرة أخرى.

ولكن، من المهم هنا أن نتساءل أولاً: من هم الإحيائيون؟

يبدو أن المصطلح يرجع إلى أكثر من سبعة قرون عندما حاولت مجموعة من

الكتاب والمفكرين في أوربا بعث التراث الثقافي والفكري القديم الذي أسسه اليونانيون منذ أكثر من ألفي عام. هذا البعث كان بمثابة إعادة الحياة من جديد إلى هذا الفكر والأدب الذي كاد يتناساه الناس في أوروبا إبان عصور الظلام. ومن ثم عرف هؤلاء بـ (الإحيائيين) (Revivalists) ومن الواضح أيضا أن هذا هو ما حاوله الأدباء والمفكرون العرب في النصف الثاني من القرن الماضي مع أدبنا وفكرنا العربي القديم. وقد كانوا مدفوعين في البداية بذلك الاحتكاك الثقافي بالآخر نتيجة الحملة الفرنسية على مصر والشام ١٧٩٨ - ١٨٠١ وما ولدته فيهم من إحساس بالتخلف والجهل والفقر أمام حضارة وثقافة وفكر متقدم عليهم غاية التقدم. وكانت الاستجابة الطبيعية والمباشرة هي البحث عن (الأنا) الضائعة في ذلك الوقت، والتي كانت يوما ما غاية في الرقي والتقدم. وبالتالي، نشأ اتجاه نحو إعادة الحياة في التراث العربي من جديد حتى يمكن الوصول به إلى أزهى ما كان عليه في الماضي. وهذا هو الدور الحقيقي للإحيائيين وقد نجحوا فيه إلى حد كبير. ولكن، ما كان يمكن أن يعود التراث العربي إلى ما كان عليه في الماضي عودة حرفية لأن ذلك يقتضي عودة الزمن الماضي أيضا، وهذا بالطبع مستحيل التحقيق. فمن المعروف أنه لا يمكن إعادة الحياة من جديد كما هي لمن فقدها وإنما كل ما يمكن أن يحدث هو نوع من محاكاة هذه الحياة. هذه المحاكاة تختلف باختلاف الزمن الذي تحدث فيه. وبالنظر إلى أن الحياة الجديدة التي منحها الإحيائيون للتراث العربي حدثت في ظل عصر الاتصال والاحتكاك الثقافي بالآخر، كانت لا بد أن تتأثر بدورها بهذا الاحتكاك، الذي جعل منها حياة مختلفة إلى حد بعيد عن تلك التي كان التراث يحياها في الماضي.

المسألة إذن تتجاوز مجرد المحاكاة الحرفية للنماذج القديمة في التراث العربي، وإلا صار العصر الإحيائي أحادي الصلة بما بعده، بحيث تصل إلى إكساب هذا

التراث القديم حياة جديدة تماماً، تستوعب التقليد والإضافة في آن. وهذا ما يجعل النقاد يعتبرون مصطلح الإحياء صفة لهذا العصر قاصرا عن التعبير بدقة عن الروح الحقيقي الذي اتسم به، ويفضلون وصفه بـ (عصر النهضة) على أساس أن النهضة أكثر شمولا واستيعاباً للدور الذي لعبه مفكروه ورواده في حركة التقدم والرقي الفكري.

والحق أن هذا المصطلح ليس جديدا تماما، فقد سبقنا الغرب إلى إطلاقه صفة لذلك العصر الذي قام فيه الأوربيون منذ أكثر من سبعة قرون بإحياء التراث الفكري والثقافي والحضاري اليوناني القديم من جهة، مع الوضع في الاعتبار إنشاء العديد من العلوم المتقدمة التي قضت في النهاية على سلطان الكنيسة الكاثوليكية من جهة أخرى، (Renaissance) ويبدو أن التشابه كبير إلى حد بعيد بين العصرين: العربي والأوربي في هذا المجال.

ويقودنا هذا إلى مسألة أخرى: ما هو المصطلح الإحيائي؟ لقد قلنا إن الإحيائيين هم الذين أعادوا إلى التراث العربي الفكري والثقافي حياة جديدة تختلف عن تلك القديمة لأنها حدثت في ظل ظروف جديدة مغايرة سادها الالتقاء الثقافي والحضاري بالآخر. وبالتالي، فإن المصطلح الذي استخدمه الإحيائيون وإن كان في معظمه محاكاة للمصطلح التراثي، ينطوي على قدر لا بأس به من الإضافة والتجديد، وهما الإضافة والتجديد اللتان تتسم بهما الحياة نفسها التي أكسبوها للتراث العربي القديم الذي لم يعد بدوره قاصرا على ما أنتجه القدماء بقدر ما تعدى ذلك إلى بعض ما أنتجه الآخر من فنون. وربما يحدث هذا نوعا من الازدواجية في تناول الإنتاج الإحيائي برمته بصورة عامة، والمصطلح الإحيائي بصورة خاصة، ولكنها الازدواجية التي تميز بها الإحيائيون على كل حال وهم الذين وضعوا بذورها الأولى التي لا تزال كامنة في الفكر العربي والنقدي حتى اليوم.

وهكذا يمكن القول إن المصطلح الإحيائي هو الذي استخدمه الإحيائيون، سواء كان تراثيا أو مضافا. لأن دراسة هذا المصطلح بهذا الشكل هو وحده الذي من شأنه أن يكشف عن أصول وأبعاد هذه الازدواجية الثقافية والفكرية التي لا نزال نعاني منها حتى اليوم كما أشرنا.

ومن ناحية أخرى فإن الثقافة الغربية التي التقى بها العرب إما عن طريق البعثات الخارجية أو عن طريق الإرساليات التبشيرية الداخلية، جعلتهم ينقسمون على أنفسهم بين الإعجاب بهذه الحضارة المتقدمة في المعارف والعلوم والفنون، والنزعة إلى التراث العربي التقليدي القديم الذي بلغ أزهى عصوره أيام العباسيين وفي الأندلس حتى القرن الرابع الهجري. وكان يفترض في إحيائه إعادة اكتشاف الأنا الضائعة. مما أدى إلى اتجاه قليل منهم عرفوا بـ (المستنيرين) أو (التنويريين) إلى هذه الثقافة الغربية (الآخر)، إما إعجابا بها إعجابا خالصا، أو رغبة في إثبات قيمة الأنا بالقياس إلى الآخر. وبالطبع، أدى هذا الانقسام إلى نوع من عدم التبحر في ثقافة الآخر مع الرغبة في نقلها إلى العربية، وإن كان على استحياء. وسوف ولاحظ أن معظم المفاهيم التي صاحبت بدايات التعرف على الثقافة الغربية كانت عامة في جملتها، بعيدة عن العمق في تقديمها. وأخذت تتنامى هذه الازدواجية المعقدة حتى أحدثت أزمة في الثقافة العربية بعامة. ويتحتم على أي دراسة تطمح إلى التعرض لهذه الأزمة الثقافية والحضارية أن تعود أولا إلى هذا العصر. وقضية المصطلح العربي، ومصطلح النقد الأدبي بخاصة أحد فروع هذه الثقافة العربية، ومن ثم، يجب أن تتحدد البداية التاريخية لدراستها بهذا العصر أيضا.

أسباب اختيار الموضوع:

وتأسيسا على ما تقدم، تتبين لنا الأسباب الداعية إلى اختيار هذا الموضوع للدراسة. فهو من ناحية – وفيما يتعلق بالفترة الزمنية الواقعة بين عامي

(١٨٧٤) و(١٩١٤) – يرمي إلى معالجة المشكلة المصطلحية مع بداية نشأتها عند الإحيائيين. وفي هذا الخصوص، يمكن اعتبار البداية تمثل ظهور أول كتاب نقدي جاد يعبر عن ثقافة تراثية ناضجة ووعي لافت بمتطلبات النهضة الشعرية في عصرها الحديث – نسبياً – وأعني به كتاب (الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية) لمؤلفه الشيخ حسين المرصفي، الذي طبع الجزء الأول منه سنة (١٨٧٤) – بل وفي هذا التاريخ أيضا كان يدرس من قبل الشيخ المرصفي نفسه. ومعنى ذلك أنه يمكن التأريخ للبداية النقدية الحقيقية منذ هذا العام دون أن يكون في ذلك قدر كبير من التسامح أو التساهل بقدر ما فيه من الجدية والدقة. وقد ظهرت في هذه الفترة الكثير من المصادر النقدية المهمة بالإضافة إلى المصدر المذكور آنفا، من قبيل (ارتياد السعر في انتقاد الشعر) لمحمد سعيد مظهر، (١٨٧٦)، و(درة الجمان في العروض والبيان) لناصيف اليازجي الذي وإن كتبه صاحبه سنة (١٨٤٨) إلا أن ابنه إبراهيم شرحه وعلق عليه وأصدره سنة (١٨٨١)، و(علم الأدب) للأب لويس شيخو اليسوعي (١٨٩٧)[٢٧] و(الآداب العربية في القرن التاسع عشر) من جزئين على التوالي (١٩٠٨: ١٩١٠)، و(تاريخ آداب اللغة العربية) لجورجي زيدان من أربعة أجزاء (١٩٠٤) و(منهل الوراد في علم الانتقاد) لقسطاكي الحمصي، (١٩٠٧)، و(تاريخ علم الأدب عند الأفرنج والعرب وفكتور هوجو) لمحمد روحي الخالدي (١٩٠٤)، وكتابا (فلسفة البلاغة) و(فلسفة اللغة العربية) لجبر ضومط سنتي (١٨٩٨) و(١٩٢٧)، و(الخيال في الشعر العربي) لمحمد الخضر حسين التونسي

---

(٢٧) أصدر الأب لويس شيخو اليسوعي كتابه (علم الأدب) من جزءين: الأول هو (علم الأدب في الإنشاء والعروض) والثاني في (علم الخطابة) وعليهما جزءان آخران عبارة عن مقالات في علم الأدب مقتبسة من النقد الأدبي القديم وهو ينقل بعضها بتصرف وبعضها كما هي. والجزء الأول منهما هو: (مقالات في علم الأدب لمشاهير العرب) أما الجزء الثاني فهو في (علم الشعر).

(١٩٢٢)، و(سحر الشعر) لروفائيل بطي (١٩٢٢) و(مختارات المنفلوطي) (١٩١٢).

ويمكن اعتبار هذه الكتب بشكل عام مصادر أساسية لأنها تضمنت أغلب مصطلحات الدراسة. ولكن، ليس معنى هذا أن غيرها نفتقر تماما إلى المصطلح بقدر ما يعني أن هناك بعض المصادر يقل من حيث الكم المصطلحي عن المصادر الأساسية مثل (الأدب العصري) لمحمد سلمان (١٩١٣)، و(خطبة في آداب العرب) لبطرس البستاني (١٨٨١)، وكتابا (أسرار الحماسة) و(رغبة الآمل من كتاب الكامل) للشيخ سيد بن علي المرصفي سنتي (١٩١٣) و(١٩٢٧)، و(العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب) لإبراهيم اليازجي (١٨٨١). كما توجد مجموعة أخرى من المصادر هي بالأحرى أشبه بالإيماءات الموجزة والمقالات الصغيرة التي تفتقر بحق إلى المصطلح النقدي ككتاب (لمحة في الشعر والعصر)[٢٨] لعيسى إسكندر معلوف، و(الخلاصة الوفية في الآداب العربية) لأحمد حسن الزيات (١٩٠٦) و(الشعر والنقد) لعبد الحميد سالم[٢٩] وكتاب (محمود سامي البارودي) لمحمد صبري (١٩٢٣).

المدى الزمني للدراسة:

يلاحظ على بعض المصادر التي أشرنا إليها آنفا أنها قد ظهرت بعد تاريخ انتهاء الدراسة (١٩١٤) وسوف نذكر لاحقا سبب الانتهاء عند هذا التاريخ بالذات. ذلك لأنه لا يجب أن نكون من الجمود بحيث نجعل هذا التاريخ حدا صارما يحول دون دراسة المصادر اللاحقة لها، ولا سيما إذا كانت تعبر عن نفس المفاهيم والأفكار التقليدية الإحيائية. بل إن دراستها تكشف عن مدى صمود هذه المفاهيم والتصورات حتى أمام تيارات التجديد التي بدأت

---

(٢٨) صدر في القاهرة (١٩٠٨).

(٢٩) نشر في القاهرة (١٩١٧).

إرهاصاتها في الظهور مع بداية العقد الثاني من هذا القرن. فقد ظهرت أول إرهاصات النقد التعبيري في كتاب (حصاد الهشيم) لإبراهيم عبد القادر المازني (١٩١٥)، وقبلها دراسة طه حسين عن أبي العلاء المعري (١٩١٤)، التي خرج فيها إلى حد ما عن الميراث الإحيائي التقليدي، وإن لم ينفصل عنه تماما الحد القطيعة، ويبرر هذا صحة الانتهاء عند هذا التاريخ (١٩١٤) كحد فاصل بين الإحيائية من جهة، وتيارات التجديد الأخرى من جهة ثانية.

موضوع البحث:

وهناك سؤال آخر يتعلق بالكيفية التي يمكن أن نتناول بها هذه المشكلة. فالقضية الملحة هي ضرورة الكشف عن الأبعاد المختلفة والأسباب التاريخية التي أدت إلى نشأة هذه المشكلة المصطلحية المؤرقة. لنتساءل إذن: ما هي المشكلات التي واجهت الإحيائيين في تشكيل مصطلحهم؟ ويقودنا هذا بالطبع للتعرض للخصائص التي انطوى عليها مصطلحهم النقدي. وبها سوف يتضح بجلاء إلى أي حد حافظ الإحيائيون على الموروث، والدرجة التي وصل إليها نقادهم في الإضافة إلى هذه الخصائص، وهل أثرت تلك الخصائص الجديدة في المحافظة على تيار القديم.

والأهم من ذلك كله، هل يمكن القول إن المصطلح النقدي يصلح لأن يعكس تطور الفكر النظري الإحيائي على مستوى فهمهم للشعر من حيث ماهيته وأداته ووظيفته؟ وهل تصلح اللغويات ملاذا لدارسي المصطلح النقدي من حيث إمكانية تطبيق مناهجها على دراسة أصوله وتطوره؟ ويؤدي هذا إلى نقطتين هامتين: أولاهما أن البحث لا ينطلق من معالجة مصطلح نقد الشعر عند الإحيائيين معالجة إحصائية شاملة، بقدر ما يهدف إلى محاولة رصد البنية المصطلحية عند الإحيائيين، ولا يتطلب هذا بالضرورة القيام بمسح كلي لكافة المصطلحات النقدية في هذا العصر، بل يكفي تقديم نماذج منه تمثل تمثيلاً نمطياً

هذه البنية المصطلحية التي اتسم بها هذا العصر. أما النقطة الثانية فتتمثل في أن البحث قد يركز في بعض مواضعه على تطور الفكر النظري عند الإحيائيين، كما يعكسه مصطلحهم النقدي، ولا يعني هذا البعد في هذه المواضع عن دراسة المصطلح النقدي، بقدر ما يعني محاولة الكشف عن مدى شفافيته كمرآة عاكسة لواقعها النقدي والفكري.

على أننا نشير هنا إلى أن نعظم الكتب التي تعرضت للإحيائيين بالدراسة والبحث لم تتناول هذا الجانب المصطلحي، بقدر ما كان تركيزها ينصرف إلى معالجة المناحي التاريخية أو مفهوم الشعر وغير ذلك. إلا أن بعض الباحثين حاول من خلال تناوله لهذه الجوانب التعرض للعديد من المصطلحات الإحيائية. ومن أهم الدارسين الذين نهضوا بهذه المسألة أ. د. جابر عصفور، فقد حاول في دراسته عن (الصورة الفنية عند شعراء الإحياء)[٣٠] مناقشة مصطلحات الصورة الشعرية من قبيل (الاستعارة) و(التشبيه) وغيرهما باعتبارهما من أهم أدوات الخيال. وقد أفرد لهذا الموضوع فصلين من دراسته بحيث يتناول أولهما مفهوم الصورة الفنية في الشعر عند القدماء، بينما ينصب ثانيهما على مفهوم الصورة عند الإحيائيين باعتبارها موروثة تماما عن النقد القديم.

ثم إنه قام بعد ذلك بتطوير هذا المفهوم للخيال الإحيائي في دراسته عن (الخيال المتعقل)[٣١] حيث يظهر من خلال العنوان أن الإحيائيين مهما اتسعت أفق أخيلتهم الشعرية، نتيجة التطور الحضاري والاحتكاك الثقافي بالآخر، يضطرون في النهاية إلى شد الصورة الشعرية إلى الواقع شدا، وتقييدها بالضوابط العقلية التي من شأنها أن تضع حاجزا يفصل بين الشعر من جهة بوصفه فنا، والواقع الخارجي الذي نشأ فيه الشعر وحاكاه من جهة أخرى.

---

(٣٠) رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة (١٩٦٩).

(٣١) نشرت أولاً في مجلة الأقلام العراقية (١٩٨٠) ثم بعد ذلك في كتابه (قراءة في التراث النقدي) (القاهرة ١٩٩٠).

وقد ألقت هاتان الدراستان بالطبع الكثير من الضوء على مصطلح الخيال عند الإحيائيين، وما ارتبط به من مصطلحات أخرى كـ (العقل) و(الصدق) و(الحافظة) و(الذاكرة) و(المخيلة) بالإضافة إلى المصطلحات الخاصة بالصورة الفنية ذاتها، التي تساهم في تشكيل هذا الخيال.

منهج البحث:

ومن الطبيعي والأمر كذلك أن يكون منهج البحث لغويا وصفيا يرمي إلى رصد البنية المصطلحية والكشف عن خصائصها اللغوية، من حيث الاشتقاق، والنحت، والتركيب، والاقتراض المعجمي، والترجمة، والتغيير الدلالي المتمثل في توسيع المعنى وانتقال المعنى. مع الوضع في الاعتبار التركيز على مصطلح نقد الشعر بخاصة بوصفه النوع الأدبي الأثير لدى الإحيائيين من جهة، وحتى تكون الدراسة أكثر تحديدا وبالتالي أشد تركيزا وعمقا من جهة أخرى.

هيكل البحث:

وعلى هذا الأساس، تمضي الدراسة في خمسة فصول: يتناول الأول والثاني منهما قضية الاشتقاق اللغوي، وفي هذا السياق، يمكن تقسيم المشتقات إلى مشتقات مصدرية ومشتقات غير مصدرية. ويتناول الفصل الأول منهما المشتقات المصدرية بدءا من الثلاثي المجرد، فالرباعي المجرد، فالرباعي المزيد فالخماسي المزيد فالسداسي المزيد.

أما الفصل الثاني، فيناقش المشتقات غير المصدرية، كاسم الفاعل والمفعول وأسماء المكان والآلة والمصدر الصناعي، بالإضافة إلى المشتقات غير المتصرفة. وسوف يلاحظ قلة المشتقات غير المتصرفة قياسا ببقية المشتقات، وذلك بالنظر إلى عدم قدرتها على تغيير المعنى لافتقارها إلى تغيير المبنى.

وفي الفصل الثالث، تم مناقشة المصطلحات المركبة. والتركيب هنا على نوعين في معظمه: الوصفي والإضافي. والمصطلحات المركبة تفقد بعض

خصائصها التي كانت لها حال انفرادها قبل التركيب. إنها في الواقع تفقد جزءا من معناها لصالح المعنى الجديد التي ساهمت في تشكيله. كما أن كل جزء من أجزاء التركيب يشد الآخر إلى نوع من التخصيص، ومن ناحية أخرى فإن كل مصطلح داخل في الصورة التركيبية قد تكون له علاقة ترابطية بمصطلح آخر بحيث لو تم التبادل بينهما مع تثبيت الطرف الآخر من التركيب لأدى ذلك إلى تغيير الصورة التركيبية. ولكن، هل يؤدي هذا التغيير إلى فقدان الطرف الآخر لمعناه تماما باعتباره أصبح جزءا من صورة تركيبية جديدة أم أن هناك درجة من الثبات في المعنى، يحتفظ بها المصطلح مهما تغيرت الصور التركيبية التي يساهم في تشكيلها؟ وطبقا لهذا التصور، تم تقسيم الفصل إلى مبحثين: الأول يتناول البعد الأفقي للعلاقات التركيبية، ومدى إسهامه في خلق مصطلحات جديدة وبخاصة عندما يتم اللجوء إلى وسائل من قبيل عكس التتابعات كما سنرى. أما المبحث الثاني فيتناول البعد الرأسي للعلاقات التركيبية، وما ينشأ عن ذلك من أنواع الترابط المختلفة، من قبيل الخلافية والثنائيات الضدية وغيرهما.

ويستنبط من هذه الفصول الثلاثة إلى أي مدى حافظ الإحيائيون على الموروث القديم وإلى أي حد كانت إضافاتهم فيه قليلة للغاية.

ويعنى الفصل الرابع بقضية تعريب المصطلح. فقد أخذ الإحيائيون عن الغرب الكثير من مصطلحاتهم، وقاموا بتعريبها، سواء عن طريق الترجمة أو الاقتراض المعجمي. إلا أنهم كانوا يزاوجون بين كلتا الطريقتين في أحايين كثيرة للتعبير عن مصطلح واحد بعينه، ومن ثم تم تقسيم هذا الفصل إلى مبحثين، مع الوضع في الاعتبار عدم الفصل بين الطريقتين: يتناول المبحث الأول ما أطلق عليه الباحث (الأحادية)، أي المصطلحات التي تم نقلها إلى العربية بطريقة واحدة: إما مترجمة أو مقترضة معجميا. أما المبحث الثاني فيعالج قضية الترادف بنوعيه: الخالص والمزدوج، والنوع الأول هو ذلك الواقع بين لفظتين عربيتين، بينما يقع الأخير بين لفظة عربية وأخرى أجنبية مقترضة.

وقد اهتم الفصل الخامس والأخير بقضية التغيير الدلالي، معتمداً على رصد التغيير الذي طرأ على المجال المفهومي للمحاكاة، بوصفها الإطار النظري الذي ابنت عليه تصوراتهم في إحياء التراث النقدي القديم من جهة، مع الإيمان بأن المحاكاة في جزء منها – طبقاً لأرسطو– هي تقليد للطبيعة من جهة أخرى. هذا التغيير في المجال المفهومي أدى بدوره إلى تغيير المجال المعجمي الذي انعكس في البنية المصطلحية لدى الإحيائيين التي اختلف إلى حد ما عما ورثوه عن القدماء. والتغييرات التي لحقت بالمجال المعجمي تنحصر في توسيع المعنى وانتقاله. ومن ثم، يمكن تقسين هذا الفصل إلى مبحثين: الأول يعالج مشكلة توسيع المعنى، والثاني يتصل بقضية انتقال المعنى من مجال دلالي إلى آخر، والحق أن مسألة التغيير الدلالي بما تنطوي عليه من توسيع أو انتقال للمعنى ليست جديدة تماماً، فقد شهد التراث النقدي القديم شيئا منها، مما يعني أن الإحيائيين ليسوا بدعا في ذلك، بيد أن جهدهم في هذا المجال أدى إلى ابتكار بعض المصطلحات كما سنرى.

وتنتهي الدراسة بخاتمة، تم فيها استعراض أهم النتائج التي انتهى إليها الباحث في دراسته، ومنها أن البنية المصطلحية عند الإحيائيين كانت أميل إلى المحافظة على الموروث التراثي والأخذ منه إلى الإضافة أو التغيير، وإن لم يمنع ذلك من إحداث بعض التغيير بالفعل، ولا سيما على المستوى الدلالي، كما أن المثالب التي خضع لها المصطلح الإحيائي كانت طبيعية إلى حد بعيد، لأنها كانت نتيجة مشكلات واجهوها أثناء التقائهم بالثقافة والحضارة الغربية للمرة الأولى، ثالثاً إن المفاهيم التي نقلها الإحيائيون إلى القارئ العربي والتي صدروا فيها عن الآخر كانت في معظمها عامة بعيدة إلى حد كبير عن العمق.

وقد ألحق الباحث في نهاية الدراسة ثبتا بالمصطلحات المستخدمة في البحث، مرتبا ترتيبا أبجديا. بالإضافة إلى قائمة بالمراجع والمصادر التي أفاد منها في الدراسة.

الفصل الأول

المشتقات المصدرية

- الفعل الثلاثي المجرد
- الفعل الرباعي المجرد
- الفعل الرباعي المزيد بحرف
- مصدر الفعل الخماسي
- الفعل السداسي المزيد بثلاثة أحرف

المشتقات المصدرية

يعرف الاشتقاق بأنه (تكوين لفظ عربي جديد من مادة عربية عرفتها المعجمات، وبوزن عربي عرفه النحاة، أو أثبتته النصوص. وتقوم عملية الاشتقاق على القياس، وبذلك يصبح المشتق الجديد جاريا على وزن من الأوزان العربية القديمة فيكون على نمط المصطلحات المألوفة الموروثة ويصبح مقبولاً عند أبناء الجماعة اللغوية، ومعترفاً به عند علماء اللغة)[٣٢].

ويتفق هذا التعريف مع ما يذهب إليه الإحيائيون أنفسهم الذين يرون أن أهل اللغة قد أجمعوا على أن العرب «اشتقت بعض الكلام من بعض، والاشتقاق انتزاع لفظ من آخر لمناسبة بينهما، وهو أنواع، والمحتج به منه (الاشتقاق الصغير) وقد حصروا التغيرات بين الأصل المشتق منه والفعل المشتق في خمسة عشر شيئا ترجع إلى: زيادة أو نقصان أو تبدل في الحروف والحركات بين الأصل والفرع»[٣٣]، إلا أن التعريف الأول يتجاوز هذا الحصر بما يلائم معطيات عصره الحديث.

ومعنى ذلك أننا إزاء صيغ صرفية لا تتعدى المصادر، وأسماء المصادر، والصفات، وأسماء المكان والزمان، والمرة والهيئة والآلة. وما عدا ذلك يعتبر من الأسماء الجامدة، وقد سار التراث النحوي كله تقريبا على هذا النهج، أما النظرة الحديثة فتعدها - أي الأسماء الجامدة - من المشتقات غير المتصرفة طالما أنها قابلة للجمع والتصغير والنسبة وما إلى ذلك، على أساس أنها اشتقت من جذور لغوية، ولا يشترط أن تكون هناك مناسبة بين المعنى الأصلي للجذر المشتق منه

---

(٣٢) الأسس اللغوية لعلم المصطلح ص٣٥.

(٣٣) عبد الله دراز، تاريخ الأدب العربي ص١٧.

والاسم المشتق[٣٤]. وهذا ما يسوغ لنا اعتبارها من المشتقات.

وسوف نقتصر في هذا الفصل على المشتقات المصدرية متدرجين من أكثرها شيوعا وانتشارا إلى أقلها ورودا، بينما سنتناول في الفصل الثاني المشتقات غير المصدرية، وتشتمل على أسماء الفاعل والمفعول، والزمان والمكان والآلة؛ علاوة على المشتقات غير المتصرفة.

* * *

١/١ الفعل الثلاثي المجرد

ليس هناك إجماع دقيق على قياسية هذا المصدر من الثلاثي المجرد، وليس من شأننا هنا أن نناقش هذا الأمر بالتفصيل، بقدر ما نود أن نصب اهتمامنا على رصد أهم الصيغ المصدرية التي جاءت من هذا الوزن بالفعل.

١ - صيغة (فعْل) بسكون العين:

أكثر الإحيائيون من استخدام هذه الصيغة سوءا من الفعل المتعدي أو الفعل اللازم، وإن كان الأول عندهم هو الأغلب؛ ومن الملاحظ أنه يهيمن على هذه الصيغة مصطلحات العروض ومن أمثلتها: «البتر» و«الثرم» و«الخبن» و«الصلم» و«الطي» و«العصب» و«العقل» و«العقص» و«الوقص» و«القطع» و«القطف» و«الحذف» و«الكشف» و«الكف» و«النقص» و«الوقف»، ومعانيها جميعاً معروفة

---

(٣٤) يميز تمام حسان في كتابه (اللغة العربية مبناها ومعناها) بين المشتقات غير المتصرفة مثل (رجل) و(فرس) و(كتاب) ومشتقات متصرفة وهي المصادر والصفات والأفعال وأسماء المصادر، (القاهرة ط١٩٧٩) ص١٧٠، فإذا قلنا إن المناسبة موجودة بين مادة (كتب) و(الكتاب) فإنها لا توجد بالطبع بين (الفرس) (الحيوان) ومادة (فرس) ومعناها للشاة ، ذبحها ونخعها، وفرس العنق: دقه قبل ذبح الشاة، وفرس السبع الغنم: افترسها وهكذا. (لسان العرب، مادة (فرس)، وكذلك مادة (رجل) التي لا فعل لها من معناها كما حكى ابن منظور عن ابن سيدة وإن كان يروي عن غيره أنها مشتقة من (راجل) بكسر الجيم. (لسان العرب) مادة (رجل).

ومتشرة في معظم الكتب التي تتناول هذا العلم ولسنا في حاجة إلى توضيحها[٣٥].

وإذا أمعنا النظر نستطيع أن نرى أنها جميعا تنتمي إلى الأفعال المتعدية، مما يجعل منها أدوات ربط بين ركنين أساسين، وهما هنا: الشاعر الذي يقوم بكافة العمليات والإجراءات التي تنطوي عليها هذه المصطلحات، والعمل الشعري الذي يجري فيه كل هذا. وهي - وإن كانت جميعها مصطلحات من اصطناع الناقد - تؤكد مفهوم «الصنعة» تأكيدا قويا، في مقابل بعض المصطلحات التي تنتمي إلى أفعال لازمة، والتي تشير إلى مفهوم «الطبع» من قبيل «العفو» الذي يقترن بـ «البديهة» و«السلاسة» في قول الشعر،[٣٦] علاوة على مصطلح «الوحي».

فإذا أضفنا إلى مصطلحات «الصنعة» بقية المصطلحات التي تنتمي إلى الأفعال المتعدية كـ«الأخذ» الذي يشير إلى إمكانية تكرار المعاني، عن طريق السرقة المحمودة، أو غيرها، وكذلك «الحل» الذي هو ضد «العقد»، وكلاهما من شأنه أن يساهم في هذا «الأخذ»[٣٧]، علاوة على «الرصف» و«السبك» و«الحبك»[٣٨] والمصطلحان الأخيران عبارة عن عمليتين تهذيبيتين، ترميان إلى صقل الشعر، بالإضافة إلى مصطلحات «القصد» «الغوص» «النسج» «النسخ» إلى آخر هذه

---

(٣٥) من الكتب التي تفرد للعروض أجزاء منها، وفيها شرح واف لجميع المصطلحات العروضية: (درة الجمان في العروض والبيان) لناصيف البازجي، و(الوسيلة الأدبية إلى العلوم العربية) لحسين المرصفي، و(علم الأدب في الإنشاء والعروض)للأب لويس شيخو اليسوعي.

(٣٦) الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج٢، ص٢٥، ص١١٩.

(٣٧) علم الأدب ج١ ص٣٣٥ وما بعدها.

(٣٨) تاريخ علم الأدب ص١١٠،١٧١؛ الآداب العربية في القرن التاسع عشر ج٢، ص٣٥؛ فلسفة اللغة العربية، ص١٧٤.

المصطلحات التي تعبر خير تعبير عن العلاقة بين الشاعر والشعر، وما يحدث من عمليات إجرائية يقوم بها الشاعر، تضعه موضع الهيمنة، والتمكن من إنتاجه الشعري، أقول إننا لو أضفنا هذه المصطلحات إلى ما سبق من مصطلحات عروضية، لتجلى لنا أمران مهمان:

الأول: تفوق مفهوم «الصنعة» بمصطلحاته الغزيرة على «الطبع» تفوقاً بيِّناً، هذا على الرغم من أن الإحيائيين أنفسهم أكدوا أكثر من مرة ميلهم إلى مفهوم «الطبع» مفضلين الشعراء المطبوعين على غيرهم من أرباب الصنعة الشعرية(٣٩).

الثاني: أن الشاعر هنا أشبه ما يكون بالوتر المشدود بين قطبين متعارضين: الإيجابية والسلبية. فبينما يعتلي الشاعر قمة الأول عندما يطغى مفهوم الصنعة، نراه يرزح تحت نير الأخير عندما يسيطر «الطبع» على العملية الإبداعية، ويتناسب الشعر تناسبا عكسيا مع هذه المقولة، فكلما كان الشاعر إيجابيا، كان الشعر سلبيا، وكلما كان الشاعر سلبيا، كان الشعر إيجابيا. ويبقى أمران أخيران يحسن الإلماح إليهما في هذا السياق:

أولهما: أن هذه الصيغة الصرفية «فعْل» بسكون العين لم تغفل الدور التأثيري للشعر، ويمكن أن نذكر هنا مصطلحات من قبيل: «الرفع» و«الوضع» وهما عمليتان متقابلتان تعتمدان أصلاً على المدح والهجاء.(٤٠)

كما أنها أيضا لم تهمل العملية التفسيرية للناقد كما يبدو من مصطلحي «البحث» و«الشرح» (٤١).

(٣٩) يتحدث محمد الههياوي في كتابه (الطبع والصنعة) عن هذا الميل التقليدي إلى «الطبع» الذي تجلى بوضوح عند الإحيائيين. انظر ص٨ وما بعدها.

(٤٠) سحر الشعر ص١٧.

(٤١) منهل الوراد في علم الانتقاد، ج١ ص١٥٤:١٥٥، ١٦٠:١٦٤؛ المواهب الفتحية، ج١ ص٥٧. ومصطلح «الشرح» عند الأول أعم وأشمل منه عند الأخير.

ثانيهما: أن هذه الصيغة الصرفية التي نحن بصددها ساهمت مساهمة فعالة فيما أراد النقد الإحيائي التعبير عنه من عمليات «الإنقاص» و«الإزالة»، ويتجلى ذلك بصورة واضحة في المصطلحات العروضية التي استخدمت هذه الصيغة للتعبير عن الزحاف والعلل الخاصة بالنقص، في مقابل صيغة «التفعيل» التي سوف نتعرض لها بعد ذلك. وهي صيغة تدل على «التكثير» في تعبيرها عن علل الزيادة. ومما لا شك فيه أن المصطلحات العروضية الواردة بهذه الصيغة مقترضة أصلا من المجال الدلالي الخاص بـ«القطع» و«الحذف» لأشياء حسية وملموسة قابلة لذلك كيما تقوم بتوصيف عمليات مشابهة إلى حد كبير في إطار القصيدة الشعرية.

وربما لا يكون للإحيائيين دور في بناء أو إقامة هذا النسق الاصطلاحي، فقد ورثوه عن القدماء، إلا أن قبولهم له دون محاولة لتعديله بما يتناقض أو يتعارض مع إطاره العام يعني إيمانهم به، ويؤدي هذا إلى القول بأن استخدام هذه الصيغة لم يكن عفوياً سلبياً بقدر ما كان إيجابياً فاعلاً.

ومن المفيد لنا أن نختم مناقشة هذه الصيغة بالإشارة إلى استخدام الاسم المصدري منها، ومن أمثلته «المدح» و«الذم» و«الفخر» [٤٢] وهي من الأغراض الشعرية المعروفة والكثيرة الانتشار في أغلب كتب النقد الإحيائي، وكذلك مصطلحا «البيت» الشعري و«الشطر»، وهما ينتسبان إلى علم العروض، وجميعها انتقلت من المصدرية لتصير أسماء للمعاني أو الأجناس الخاصة بها.

٢ – صيغة «فَعالة» بفتح الفاء والعين:

انتشرت هذه الصيغة في النقد الإحيائي، وإن كانت بصورة أقل من الصيغة السابقة. وقد جمعت هنا بين كافة الأبواب المختلفة للفعل الثلاثي من قبيل «فعل يفعل» بفتح العين في الماضي والمضارع كما هو الحال في «البراعة»، أو «فعل

(٤٢) جواهر الأدب ص٣٨١؛ هدية الأمم وينبوع الأدب والحكم ص٤٠٠ وما بعدها.

يفعل» بفتح العين في الماضي وضمها في المضارع مثل «البلاغة»، وكذلك «فعل يفعل» بكسر العين في الماضي وفتحها في المضارع، كما يتجلى في مصطلح «الكراهة». وطبقا لقاعدة «التعدي واللزوم» فقد احتل الشاعر نصيبا لا بأس به في هذه الصيغة.

(البداهة)

فـ«البداهة» على سبيل المثال من أهم السمات التي تميز بين جودة ورداءة الشاعر، من حيث قدرته على ارتجال الشعر، وبالتالي انتمائه إلى الشعراء المطبوعين، لا إلى هؤلاء الذين غلبت عليهم الصنعة الشعرية(٤٣)، وإن اقترنت من ناحية أخرى بقرب المعاني، والبعد عن «الخوض» و«التعمق».

والواقع أن «البداهة» من المصطلحات القديمة في النقد العربي، ويمكن القول إن عبد الله بن رواحة (ت٨هـ) أول من استخدم البديهة بهذا المعنى في بيت مدح به الرسول ﷺ) يقول فيه:

لو لم تكن فيه آيات مبينة ... كانت بداهته تنبيك بالخبر(٤٤)

ويلاحظ هنا ورود البداهة بمعنى البديهة كدليل على كلية التطابق بينهما.

ثم نجد بشار بن برد في القرن الثاني الهجري يستخدم المصطلح بنفس المعنى في وصف خطبة كان قد ارتجلها واصل بن عطاء، تجنب فيها الراء للثغة كانت فيه، ومنها هذه الأبيات:

تكلفوا القول والأقوام قد حفلوا ... وحبروا خطبا ناهيك من خطب
فقام مرتجلا تغلي بداهته ... كمرجل القين لما حف باللهب

---

(٤٣) الخيال في الشعر العربي، ص٨٢؛ مختارات المنفلوطي، ص١٠٧؛ سحر الشعر، ص١٩٦.

(٤٤) الجاحظ. البيان والتبيين. م١- ص١٥.

وجانب السراء لم يشعر بها أحد قبل التصفح والإغراق في الطلب[٤٥]

(البراعة)

ومن المصطلحات التي تنسب إلى الشاعر أيضا في هذا السياق مصطلح «البراعة»، فأبرع الشعراء كما يقول الرافعي «ما كان خاطره حدثا لكل نادرة، فربما عرضت للشاعر أحوال قد لا تكون لغيره، فإذا علق بها فكره، تمخضت عن بدائع من الشعر، فجاءت بها من المعجزات، وهي ليست من الإعجاز في شيء».[٤٦] بينما ينسب بعضهم «البراعة» إلى الكلام ذاته، كما يتحدث سيد بن على المرصفي عندما يعلق على كلام للمبرد قائلاً: «بارع الأداة من (برع براعة) فاق أصحابه يريد الكلام الذي سلم من «التكلف» و«التعقيد» وجمع بين لفظ جزل ومعنى فخم».[٤٧]

(المهارة)

يضاف إلى هذين المصطلحين مصطلح ثالث، يعبر عن قوة الشاعر واقتداره على النظم، أعني «المهارة» التي لا بد للشاعر أن يتمتع بها إذا ما أراد أن ينظم في البحور الصعبة ذات المواضيع الجدية، والمعاني السامية، والأفكار العالية.[٤٨]

ونلتقي هنا وللمرة الأولى بنوع من التقابلات الثنائية في هذه الصيغة الصرفية، فبينما نقابل مصطلح » البلاغة« الذي يشير إلى الكلام المركب، نجد للألفاظ المفردة مصطلح «الفصاحة»، وكلاهما يعبر عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع خلوه من العيوب التي أكثر البلاغيون من ذكرها.

أما مصطلحات اللفظ والمعنى فهي كثيرة هنا، من قبيل «الجزالة» «الضخامة»

---

(٤٥) البيان والتبيين، م١ - ص٢٤.

(٤٦) سحر الشعر ص٢٠٦.

(٤٧) رغبة الآمل من كتاب الكامل، ج١ ص٥٤.

(٤٨) تاريخ علم الأدب، ص١٧٦.

«الرصانة» للكلام المركب، بالإضافة إلى «اللطافة» «المتانة» «الفخامة» «النزاهة» «النصاعة» «النضارة» «النقاوة» «السلامة» «الصراحة»، وبعضها ينحو نحو اللفظ، بينما يميل البعض الآخر إلى وصف المعنى[٤٩].

غير أنه من الضروري أن نشير إلى نقطة هامة في هذا الخصوص، أعني وجود أو ظهور ثنائية ضدية من نوع آخر في هذه الصيغة تنطلق أساسا من هذه الثنائية التي أثلها النقاد القدماء، وتتمثل في مقولة (الحسن والقبيح)، وهي من أهم العناصر التي تنطوي عليها العملية الإبداعية. فالحسن من أهم الفضائل التي يجب أن يتحلى بها الشعر، وتمثله هنا بعض المصطلحات مثل «جزالة» الألفاظ، و«حلاوتها» و«رشاقة» المعاني و«رصانة» الكلام، مع «فصاحته» و«نقاوة» المعاني و«متانتها».

و«النقاوة» تعني في نهاية الأمر «سلامة» الخطاب الشعري من «البشاعة» و«الركاكة» و«الغضاضة» و«الكراهة» إلى آخر هذه العيوب التي أولع البلاغيون والبديعيون بتعريفها، والفصل بينها. ومرة أخرى نعود إلى هيمنة الطرف الأول «الحسن» على الأخير «القبيح» هيمنة تؤكد مفهوم الجمال الذي تصورته الكلاسيكية الحديثة، وجعلته نموذجا لا يمكن للشاعر العدول عنه بحال من الأحوال[٥٠]. وهو ما فرضه الإحيائيون على أنفسهم، وإن كانوا في ذلك متأثرين بأجدادهم القدماء، الأمر الذي يجعل «المحاكاة» الشعرية في نهاية المطاف

---

(٤٩) الوسيلة الأدبية ج٢، ص١٢٩.

(٥٠) انظر في هذا الخصوص كتاب د. محمد مندور (الكلاسيكية: الأصول الفنية للدراما) ويركز في هذا الإطار على ضرورة أن ينطوي النموذج المحاكى على سمات من قبيل الوضوح، وجزالة التعبير، والنصاعة وما إلى ذلك من المصطلحات التي وصف بها الإحيائيون نماذجهم الشعرية المختارة، هذا في مقابل جمال وكمال النموذج المحاكى (بفتح الكاف)، وإن كان تصوريا يفرضه عليه من الخارج الشاعر الكلاسيكي. ص١٨: ٢١.

أحادية البعد، لتركيزها على جانب دون آخر في النموذج المحاكي (بفتح الكاف)، مما يجعلها سلبية التأثير بالنظر إلى صمتها عن الجانب الآخر، وتلك دلالة سوف تنمو مع تطور المناقشة في ثنايا هذا البحث[٥١].

وجملة القول إن المصطلحات الواردة بهذه الصيغة الصرفية تنتهي في معظمها إلى الجانب التقييمي الذي هو ثالث درجات النقد التطبيقي بعد التحليل والتفسير، ومن الطبيعي والأمر كذلك أن تكون مستقطبة بين طرفين أو مستويين متضادين: المستوى الإيجابي «الحسن» بمصطلحاته الكثيرة، والمستوى السلبي «القبيح» بمصطلحاته الأقل، مما جعلها – أي هذه الصيغة – صالحة للاستخدام.

٣ – صيغة «فعَل» بفتح الفاء والعين:

(الأدب)

من الواضح أن هذه الصيغة تصلح لتسمية التصورات العامة أو الخاصة، وهو ما نجده عندما نقرأ مصطلح «الأدب» سواء من حيث كونه علما، وبهذا يغدو معرفة ما يحترز به عن جميع أنواع الأخطاء كما ينقل لويس شيخو اليسوعي عن (التعريفات)،[٥٢] أو فنا، وفي هذه الحالة يصبح أدب كل إنسان «**ما حسن فيه الإجادة من الكلام المنظوم والمنثور، ويشتمل على فنون الشعر، والأغاني، والروايات، والقصص، وضروب الأمثال، والنوادر، والحكم، والحكايات،**

---

(٥١) يرى محمد سلمان في كتابه (الأدب العصري) – وهو ينقل عن المنفلوطي – أن الشعر يستمد حسنه وجماله من جمال الطبيعة ذاتها، وهذا الأخير إنما ينبع من النظام الطبيعي للكائنات. ص٤٧: ٤٩؛ وكذلك ينقل المنفلوطي في مختاراته عن نجيب الحداد أن الشعر هو الجمال الذي تراه العين فتحب أن تحفظه فتبقيه صورة ماثلة يراه بها من لم يكن قد رآه. (مختارات المنفلوطي) ص١٢٦.

(٥٢) علم الأدب ج١ ص٥.

والمقامات، والتاريخ، والسياسة، والرحلة، وغير ذلك» [٥٣].

ويمكن لنا بعد ذلك أن نتفرع إلى تصورات أكثر تخصصا تتضمن كافة الأنساق الفرعية التي ينطوي عليها المجال المعرفي للأدب، كمصطلحي «الجمم» و«الحزز» في علم العروض، والأول عبارة عن الجمع بين «الخبن» و«العقل»، بينما ينصرف الآخر إلى حذف الوتد المجموع و«الهزج» وهو أحد البحور الشعرية الصافية المعروفة[٥٤]. ومن المصطلحات الواردة لتسمية أغراض شعرية بعينها «الغزل» و«الكرم» وهما غرضان أكثر النقاد من توصيفهما منذ القدم، نتيجة إكثار الشعراء من النظم فيهما.

(القلق)

ومن المصطلحات التي ارتبطت بالعمل الشعري نفسه «القلق» الذي يعبر عن نوع من الارتباك الذي قد يخضع له العمل الشعري نتيجة التفاوت في النظم أو عدم التمكن. ولكن استخدامه غالبا ما يقترن بالسلب، إظهارا للقدرة والتمكن اللذين يتسم بهما الشاعر الجيد، كزهير بن أبي سُلمى، الذي **«إذا قال الشعر قامت الألفاظ في خدمته، وتُلبِّيت المعاني لدعوته، لا قلق في شعره ولا ارتباك.»** [٥٥] أو صفي الدين الحلي، الذي **«لا قلق في كلامه، بين التوشية والارتجال**[٥٦]**»**:

٤ – صيغة (فَعال) بفتح الفاء والعين:

وردت مصطلحات كثيرة بهذه الصيغة، وهي صيغة تصلح للعديد من الصفات، وتتمحور مصطلحاتها في جانب كبير منها حول المعنى بمصطلحاته:

---

(٥٣) تاريخ علم الأدب ص٢٥.

(٥٤) علم الأدب، ج١ ص٣٦٨ وما بعدها.

(٥٥) المرصفي، تاريخ آداب اللغة العربية، ج١ ص٢٨.

(٥٦) السابق، ج٢ ص٢٥٨.

«السداد» «السناء»، واللفظ «النفاذ»، وهو من مصطلحات القافية،[٥٧] كما ترتكز في جانبها الآخر على قطبي «الجودة» بمصطلحاتها: «الجمال» «الكمال» «البهاء»، و«الرداءة» بمصطلحاتها: «الجفاف» وهو أحد عيوب القول المعروفة[٥٨].

والهيمنة ظاهرة للقطبين الأولين «المعنى» و«الجودة»، على حساب الأخيرين في كلا المستويين، مما يعني إقامة علاقتين رأسيتين تربط أولاهما بين «المعنى» و«الجودة»، في حين تصل الأخرى بين «اللفظ» و«الرداءة»، وهو أمر يشي إلى نظرة إحيائية تؤكد أن الجودة تكون للمعاني لا للألفاظ، ولكن، هذه النظرة على أية حال ليست هي النظرة الوحيدة السائدة عند الإحيائيين الذين نجد من بينهم من يفضل اللفظ على المعنى استنادا إلى مقولة الجاحظ «بأن المعاني ملقاة في الطريق»، ولذلك نجدهم يجتهدون في البحث عن كافة الوسائل التي تيسر سرقة المعاني، وتجعلها أمرا مشروعا من قبيل «الاحتذاء الحسن» وما يندرج تحته من «حل» المنظوم، و«عقد» المنثور[٥٩].

ويوضح لنا هذا إلى أي حد كانت حرفية النقل الإحيائي عن القدماء، وإيمانهم بنسخية النموذج المحاكي بكسر الكاف للنموذج المحاكي بفتح

---

(٥٧) علم الأدب، ص٤٨:٥٤، ٤١٠. ولاحظ هنا أن مصطلح «النفاذ» وإن كان ينتمي إلى اللفظ باعتباره من حركات القافية، وبالتحديد حركة هاء الوصل التي تأتي بعد الروي، إلا أنه أيضا يمثل واحدا من صفات المعنى، مما يشي بتفوقه على اللفظ بصورة لافتة في هذه الصيغة. (جواهر الأدب) ص١١.

(٥٨) مذكرات في أدبيات اللغة العربية، ص١٠٠، تاريخ علم الأدب ص١١٦، ١٥٠؛ علم الأدب ج١ ص١٤٠.

(٥٩) يتحدث لويس شيخو اليسوعي عن نوعين من الاحتذاء أولهما مستحسن ويعرف بحسن الاتباع، عند الحموي، وكذلك الحلبي في (صناعة الترسل) أو حسن الأخذ عند العسكري، وثانيهما مردود ويعرف بالسرقة طبقا لابن الأثير في كتابه (المثل السائر)، أو قبح الأخذ كما يسميه العسكري في (الصناعتين). انظر علم الأدب، ج١ ص٣٢٨:٣٢٩.

الكاف، لا على المستوى الإبداعي فحسب، وإنما على المستوى النقـدي أيضـاً – على الأقل في جزء كبير منه – ذلك أنهم كانوا يتمثلون النموذج النقدي القديم بما ينطوي عليه مـن تعارضـات، ترجـع أصـلا إلى اختلافـات ذوقيـة، وتفاوتـات ثقافية بين النقاد أنفسهم، ولم تزد محاولاتهم عن مجرد إحيائه، بكـل مـا فيـه مـن تناقضات، ولا ننسى أن ابن قتيبة وهو معاصر للجاحظ نسب الجودة إلى المعاني، وإن لم يشر إلى ذلك صراحة، عندما جعل الشعر في أربعة أقسـام مرتبـة بحسـب أهميتها: ما كان جيد المعنى جيد اللفظ، وما كان جيد المعنى رديء اللفظ، ثـم ما كان جيد اللفظ رديء المعنـى، أو رديء اللفـظ رديء المعنى، وفضـل الأول ظاهر ولا شك(٦٠).

ولكن، يتعين علينا أن نتأكد من أن كافة الصيغ الصرفيـة التـي سـوف تـأتي لاحقا تشمل هاتين النظرتين المتعارضتين، وأيهـما أكثر شيوعاً وأقرب إلى الأصالة منها إلى التقليد.

(الأمان)

ولا نستطيع أن نغفل مصطلحين مهمين من مصطلحـات الشـاعر، أولهـما: «الأمان»، وهو ذلك الذي يمنحه شاعر لآخـر، عندمـا يفوقـه في إجـازة الأبيـات الشعرية، كما فعلت بنت حسان بن ثابت مع أبيها(٦١).

(الذكاء)

وثانيهما: «الذكاء»، وهو ذلك الاستعداد العقلي الأساسي الذي يميز المبـدع الأصيل عن غيره(٦٢).

---

(٦٠) كتاب الشعر والشعراء، ج١ ص٦٤:٦٦.

(٦١) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص١٤٩.

(٦٢) جواهر الأدب، ص٩؛ علم الأدب ج١ ص٩.

٥ – صيغة (فِعال) بكسر الفاء وفتح العين:

وهي من الصيغ الصالحة لتسمية الظواهر أو العناصر أو الأقسام والأغراض، وفي هذا الصدد، يمكن أن يميز بين مصطلحات خاصة بالأغراض الشعرية من قبيل «الرثاء» و«الهجاء» أو بعض الأقسام التي تدخل في «التورية»، وهي من ملحقات «الكناية» مثل «الحساب» (٦٣)، أو أقسام القصيدة ذاتها، ويذكر في هذا الخصوص مصطلح «الختام» الذي يقابل «البداية» أو «الافتتاح»، إذا نظرنا إلى صيغته الأخرى الأكثر شيوعا «الخاتمة». وهناك أيضا مصطلحات تنتمي إلى الموازنة النقدية كـ«القران» و«القياس».

(القران)

والأول منهما يرد للإشارة إلى تشابه الشعراء ومساواة بعضهم بعضاً، كما يتحدث محمد حسن نائل المرصفي عن مسلم بن الوليد (صريع الغواني)، ويصفه بأنه «حسن النمط، جيد القول في الشراب حتى «قرنه» بعضهم بأبي نواس» (٦٤)، ومثله عبد الله دراز الذي يرى أن عبيد بن الأبرص (شاعر فحل، فصيح اللسان، «قرن» به ابن سلام طرفة وعلقمة بن عبدة وعدي بن زيد). شأنه شأن أوس بن حجر الذي «قرنه» أبو عبيدة بالحطيئة ونابغة بني جعد(٦٥).

(القياس)

أما القياس فلا يعنينا منه ذلك المعنى المنطقي الذي نقله العرب القدماء عن ارسطو «السلجوس»، ولكن نستطيع أن نلمح ثلاثة اتجاهات تم توظيف المصطلح في إطارها: أولها لغوي، وفيه يصبح «القياس» الجري على ما ورد في كتب اللغة

---

(٦٣) نديم الأديب، ص١١٢.

(٦٤) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج٢ ص٦٢.

(٦٥) عبد الله دراز، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص١٥١:١٥٥.

وقد يأتي المصدر من هذا الفعل الثلاثي «قَرْن» أو «قِران».

وعدم الخروج عن قواعدها، والقياس على ألفاظها في اختيار الفصيح والصحيح(٦٦). والبعد الثاني للمصطلح اتخذ طابع تحقيق التوازن في العملية الأدبية على أساس أنه «من خصائص العصور والآداب المدرسية تحكيم الذوق السليم في مؤلفاتها. والذوق السليم لا يميل طبعا إلا إلى الجمال، والتناسب، و«القياس» (٦٧)

وأخيراً، يتم توظيف مصطلح «القياس» توظيفاً عروضياً، ويرد بصيغة الجمع عندما يتحدث البستاني عما لدى الإفرنج من «أقيسة أوزان خاصة بهم» ثم يعرفه قائلاً: ««القياس» عبارة عن عدد الأجزاء أو المقاطع التي يتألف منها الشطر أو البيت. والغالب فيها أن تكون اثني عشر مقطعا»(٦٨). وهذا «القياس» البسيط يقوم عند الإفرنج مقام أبحر الشعر وتفاعيله عند العرب، طبقاً للمؤلف نفسه.

(البناء)

على أن مصطلح «البناء» من أهم المصطلحات التي وردت في هذه الصيغة، وهو يتخذ بشكل عام مستويين متوازيين: المستوى النقدي عندما نتحدث عن النموذج التصوري الذي يبنيه الناقد، والمستوى الإبداعي عندما نكون في إطار القصيدة الشعرية وما يقوم به الشاعر من عمليات لبنائها اعتماداً على شتى الظواهر المتاحة(٦٩).

---

(٦٦) فلسفة اللغة العربية ص٢٩: ٣٠ والتعريف المتقدم هنا ليس نصياً، ولكنه مستمد من كلام المؤلف عن رواية (فتاة مصر) في عدم خروجها عن «القياس» في القواعد والألفاظ والمجاز.

(٦٧) تاريخ علم الأدب، ص١١٩.

(٦٨) الإلياذة، ص٩٤.

(٦٩) الإلياذة، ص٣٢. ويرد المصطلح هنا كنموذج للبناء الكلي للمنظومة الشعرية، أما الجزئي في كل بيت على حدة تأسيسا على القافية فانظر (جواهر الأدب) ص٢٨.

٦ – صيغة (فِعالة) بكسر الفاء وفتح العين.

غالبا ما تدل هذه الصيغة على الحرف، أو لنقل الصناعات الحرفية، ولكن ذلك لا يمنع من وجود بعض المصطلحات التي تخرج عن هذا النمط، من قبيل «الكناية» و«اللياقة»، ولكن تبقى الأولوية كما قلنا للأعمال الحرفية[٧٠].

(الصناعة)

ولعل من أهم المصطلحات التي جاءت في هذا الضرب مصطلح «الصناعة» نفسه، وإن كان يعني في جانب منه امتهان الأدب، والشعر بخاصة، واتخاذه حرفة للتكسب،[٧١] فهو من ناحية أخرى يرادف «الصنعة» التي هي ضد «الطبع» [٧٢].

(الصياغة)

و«الصناعة» أو «الصنعة» وثيقة الصلة بـ«الصياغة» وإن لم تنطوِ عليها، وحرفة «الصياغة» معروفة ولا سيما بالنسبة للحلي، حيث يتم المزج بين عنصرين أو أكثر من المعدن الخام، وصهرها وطرقها لاستخراج مادة صلبة نفيسة كالذهب والفضة، بحيث توضع في إطار مقبول، وكذلك الأمر بالنسبة للـ«صياغة» الشعرية حيث يمزج الشاعر بين معاني وأفكار شتى، ثم يضعها في قوالبها العروضية واللفظية الملائمة.[٧٣]

(الكتابة)

ولا ينبغي لنا أن نغفل مصطلحا آخر، كان موجودا منذ القدم، ثم بدأ يكتسب مكانة خاصة مع ظهور القرآن الكريم، وتحول العالم العربي تدريجيا من

---

(٧٠) عبد الله دراز، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص١٠١، ١٠١.

(٧١) فلسفة البلاغة، ص١١٣.

(٧٢) مختارات المنفلوطي ص١٠١.

(٧٣) تاريخ علم الأدب ص١١١.

الشفاهة وزيادة كمية المصنفات المنسوخة، إلا أنه حظي بأهمية خاصة عند الإحيائيين، ولا سيما بعد انتشار الطباعة، وبالتالي تحول إلى صنعة حرفية، ويتجلى هذا من تعريفه الذي يجعل من «الكتابة» صناعة موضوعها التعبير عن الخاطر برسوم معلومة[٧٤]. وهي دلالة موروثة على أي حال، فقد بدأت تكتسب «الكتابة» أهميتها عند العرب مع ظهور الدواوين، حيث برزت معها طائفة عرفوا بـ«الكتاب»، وبدأت تخرج إلى النور العديد من المؤلفات تخاطب الكاتب كما تخاطب الشاعر من قبيل (أدب الكاتب) لابن قتيبة، و(الكتاب والوزراء) للجهشياري، وغيرهما، كما برزت ظاهرة أخرى في تسمية المصنفات القديمة غير الشعرية، وأعني بها اقتران اسم المصنف بكلمة «كتاب»، ومنه (كتاب الصناعتين) للعسكري، و(كتاب العين) للخليل بن أحمد، وغيرهما. وكأنما أراد مؤلفو هذه المصنفات إبراز كونها غير شعرية، أو على الأقل وضعوا مصطلح «الكتاب» في مقابل «الديوان».

٧ – صيغة (فعول) بضم الفاء والعين:

تنتمي هذه الصيغة الصرفية إلى أفعال لازمة بالدرجة الأولى، ويتضح ذلك على الأقل من خلال مجموعة المصطلحات الواردة فيها، ومنها ما يتعلق بالقافية كمصطلحي «الخروج» و«الرسو»، وهما مصطلحان لفظيان، يضاف إليهما مصطلح «اللزوم»، ومن المصطلحات التي تقترن بالمعنى «السمو» و«الوضوح»، اللذان يعدان من أهم صفات المعنى.

(الغلو)

وهو أحد الإمكانيات المعنوية التي يستطيع الشاعر استخدامها في عملياته الإبداعية والتصويرية، إمعانا في زيادة فاعليتها، ويعني مجاوزة الحد في الوصف إلى حد الامتناع عقلا وعادة[٧٥].

---

(٧٤) المنتخبات، ص١٢٠.

(٧٥) الوسيلة الأدبية ج٢ ص١٧٣.

(الخلود)

على أنه من أهم المصطلحات التي يمكن التماسها في هذه البنية الصرفية مصطلحات «الخلود» و«الرقي» و«الكمون». وهي - وإن كانت عامة، وقد تنسحب على الأدب برمته - تصدق بصورة لافتة للنظر على الشعر بنوع خاص، فقد تحدث معروف الرصافي عن الشعر الموصوف بـ«الخلود» بأنه «ما انطبق على الحقيقة، وهو وحده الذي يلاقي في كل عصر إقبالاً من أهله، قال حسان بن ثابت:

وإن أحسن شعر أنت قائله ... بيت يقال إذا أنشدته صدقا[٧٦]

(الرقي)

أما محمد حسن نائل المرصفي فيجعل رقي الخيال الشعري من أهم البواعث على زيادة قوة الشاعرية ومضاعفة سلاسة الشعر ورقة ألفاظه[٧٧].

(الكمون)

أما مصطلح «الكمون» فيعبر عن حقيقة طالما اجتهد المبدعون والفنانون في تأكيدها، وهي أن الشعر شأنه شأن كافة الفنون الجميلة قديم قدم الإنسان ذاته، بل ربما تقدم عليه في الوجود، وأنه -كما يقول حافظ إبراهيم-: «**ولد مع الشمس، لا تعرف الإنس له واضعا، كمن في نفوس البشر «كمون» الكهرباء في الأجسام، فلا يهتدي إلى مكمنه الخاطر ولا يبصر به الخيال إلا إذا أثارته حركة النفس**»[٧٨].

---

(٧٦) سحر الشعر ص٧٠. والبيت من قصيدة حسان التي مطلعها:

وإنما الشعر لب المرء يعرضه ... على المجالس إن كيسا وإن حمقا

(ديوان حسان بن ثابت) ص٤٣٠.

(٧٧) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج٢ ص٤٩.

(٧٨) سحر الشعر ص١٩٥.

(الشعور)

وتتوج هذه الصيغة مصطلحاتها بواحد يجمع لأول مرة بين الشاعر والمتلقي، مثله مثل «التأثير»، بل ربما كان مرتبطا به، وملازما له، أعني مصطلح «الشعور»، فعندما يسمع المتلقي قول القائل:

ويوم كتنور الإناء سجرته ... وأوقدن فيه الجذل حتى تضرما

رميت بنفسي في أجيج سمومه ... وبالعيس حتى بض منخره دما

شعر كأن «لهيب تلك الهاجرة يشب في وجهه، فيشيح بوجهه عنه فراراً من لفحاته» [٧٩]. ذلك أن الشعر كما يقول الأمير شكيب أرسلان «شعور عام وإحساس مستغرق يأخذ المرء بكليته، ويتناوله بجميع خصائصه حتى يروح نشوان خمرته» [٨٠].

٨ – صيغة (فِعْلة) بكسر الفاء وسكون العين:

(الحكمة)

تتمتع الأغراض الشعرية بوجود لا بأس به في هذه الصيغة، ويمثلها مصطلح «الحكمة»، وهي «القول الموافق للحق، المصون عن الحشو»، [٨١] وموضوعها «من أشرف موضوعات النظم، ولكنها من أسهل أبوابه، وأقرب ركابه منالا إذ هي حقائق أدبية، وزواجر ونواهي يفرغها الشاعر في قالب النظم، فلا يحتاج لأجلها إلى كد قريحة، وإعمال فكر لإخراجها أو تأليفها، أو ابتكارها» [٨٢]. والشاعر الذي يأتي بها في نظمه يعد «حكيما».

---

(٧٩) مختارات المنفلوطي ص٧٥.

(٨٠) السابق ص١٢٣.

(٨١) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١، ص١٧.

(٨٢) منهل الوراد في علم الانتقاد، ج١ ص١٨.

(الخبرة)

ولكن لا بد لهذا الحكيم حتى يكون مستحقا لهذا اللفظ أن يصدر عن «خبرة» حيانية كافية، تمكنه من صياغة أروع الحكم، وأدق الأفكار، كقول طرفة بن العبد الذي صدر فيه «عن «الخبرة» التامة والتجربة الصادقة:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضة   على النفس من وقع الحسام المهنّد»[٨٣]

ولكن هذا اللون من «الخبرة» وإن كان ملائما بصورة كافية لتكوين الرؤية الشعرية للشاعر لا يمثل إلا الشق الاجتماعي من «الخبرة»، ولا بد لها حتى تكتمل أن تنطوي على الشق الآخر الذي لا يقل أهمية عن الأول، وأعني به «الخبرة» الفنية، وعلى هذا الأساس يغدو الشاعر شاعرا لكونه «خبيرا» بقرض الشعر، «بصيراً» بمذاهب الكلام، لا ظل في كلامه للابتذال، ولا غبار عليه للحواشي»[٨٤].

(الحدة)

أما المعنى، فقد حظي بنصيب وافر عكسته ثلاثة من أهم المصطلحات التي إن اجتمعت وفرت للمعنى ثلاثاً من أجمل السمات.

أولها: مصطلح «الحدة»، وغالبا ما تكون «الحدة» وصفاً للخواطر الجيدة، وأحياناً يتسع مضمونها ليشمل التصوير كله، في مقابل «قوة» التفكير، و«جزالة اللفظ»[٨٥].

---

(٨٣) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٢٥. والبيت من معلقة طرفة التي مطلعها:

لخولة أطلال ببرقة سهمد   تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

(شرح المعلقات السبع) للزوزني ٦٥:٤٥.

(٨٤) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص٤٢.

(٨٥) حسن توفيق، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص٢٢.

(الدقة)

ثانيها: مصطلح «الدقة»، و«الدقة» تتحقق بأن يكون المعنى لطيف المأخذ، بعيد المرام، ودل على توقد فهم قائله، كقول ابن عنين في فخر الدين الرازي، وقد كانت دخلت إلى مجلسه حمامة، ودخل خلفها صقر يريد صيدها، فاستجارت بحجرته:

جاءت سليمان الزمان حمامة ... والموت يلمع في جناحي خاطف
من أنبأ الورقاء أن محلكم ... حرم وأنك ملجأ للخائف[٨٦]

(الرقة)

وآخرها مصطلح «الرقة»، وفيه ترتبط المعاني الرقيقة ببلاغة التركيب من جهة، والسهولة والانسجام من جهة أخرى[٨٧]، وعادة ما تتصل «رقة» المعنى بـ«رقة» القول، وتشيع بين الشعراء الغزلين المغرمين بالنساء، والمكثرين من النسيب[٨٨]. وتجدر الإشارة هنا إلى أن المصطلحين الأخيرين يستخدمان أيضا لوصف التعبيرات، والتركيبات اللفظية، علاوة على استخدامهما في وصف المعاني.

(النسبة)

ومن المصطلحات التي تمس بناء القصيدة الشعرية بشكل عام، أو فلنقل البناء الشعري في الصميم «النسبة» و«الوحدة». و«النسبة» هنا بمعنى التناسب، وهي تتخذ بعدين أولهما «النسبة» التي هي بين أساس الفكرة، وشكل التعبير، أي بين

---

(٨٦) الإليادة، ص ص٢٩. والبيتان من قصيدته التي مطلعها:

يا ابن الكرام المطعمين إذا شتوا ... في كل مخمصة مثلج خاشف

ورواية صدر البيت الأول هكذا: جاءت سليمان الزمان بشكوها (ديوان ابن عنين ص٩٥.

(٨٧) جواهر الأدب ص١١.

(٨٨) الإلياذة، ص٦٢.

المعاني التي يختلقها الشاعر، وقوالب الألفاظ التي يسكن تلك المعاني فيها[٨٩].

وثانيهما «التناسب» بين أجزاء العمل الشعري الواحد، ولا سيما إذا كان مطولا، على أساس وحدة الفكرة والموضوع، أو وحدة الفعل[٩٠].

(الوحدة)

والمصطلح الآخر هو «الوحدة»، فالتناسب من أهم عناصر «الوحدة»، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، صحيح أن بعض الإحيائيين لا يميلون إلى «الوحدة»، سواء كانت «وحدة» الموضوع، على أساس أن الإنسان «**مولع بالتنقل من حديث إلى آخر، ومن موضوع إلى غيره، ومن حالة إلى أخرى، وهو يمل الحالة الواحدة المستديمة، ولو جمعت شروط السعادة كلها**»،[٩١] أو «وحدة» السياق، «**وهي عبارة عن التزام أسلوب واحد من التعبير، وطريقة واحدة من التركيب، بحيث تكون الأذهان كلأ، والقلوب ملأ**»، [٩٢] إلا كأنهم جميعا يتفقون على وحدة العاطفة في العمل الشعري،[٩٣] و«وحدة» العمل أو الفعل، علاوة على «وحدتي» الزمان والمكان،[٩٤] وذلك على نحو تغدو معه العاطفة وحدها وما تؤدي إليه من فعل أساسي هي المعيار الحقيقي «للوحدة»، سواء تنوعت الموضوعات أو تعددت الأفعال التي تتولد عن الفعل الأساسي.

(العفة)

ونختم هذه المناقشة لتلك الصيغة الصرفية بمصطلحين أولهما ينتمي إلى المتلقي، ويذكرنا بالصفات الأساسية للمدح كما حددتها مقولة قدامة بن

---

(٨٩) تاريخ آداب اللغة العربية، ج١ ص٥٧.

(٩٠) تاريخ علم الأدب، ص١١٨.

(٩١) الإلياذة، ص٥٢:٥٣.

(٩٢) منهل الوراد، ج١ ص٢١٩:٢٢٠.

(٩٣) علم الأدب، ج١ ص١٤١.

(٩٤) تاريخ علم الأدب ص١١٥:١١٦.

جعفر،[٩٥] ولا يعنينا هنا الدخول في التفصيلات الخاصة بهذه الصفات بقدر ما يعنينا أن ألعفة هي أهمها جميعا من جهة، وأن الإحيائيين قد استخدموا المصطلح بنفس هذا الفهم من جهة أخرى، كما تحدده هذه الأبيات التي استشهدوا بها على «العفة» من لامية الشنفرى:

أديم مطال الجوع حتى أميته ... وأضرب عنه الذكر صفحا فأذهل
وأستف ترب الأرض كي لا يرى له ... علي من الطول امرؤ متطول
ولولا اجتناب الذام لم يلف مشرب ... يعاش به إلا لدي ومأكل[٩٦]

(العلة)

وآخرهما مصطلح «العلة» وهي ما توقف عليه وجود الشيء، وما يصدر عنها يسمى «معلولا»، وتنقسم «العلة» إلى أربعة أنواع، يتوزعها مستويان متقابلا الطرفين، ومتوازيان على الصعيدين الأفقي والرأسي: «العلة» الفاعلة «العلة» الغائية.

«العلة» المادية «العلة» الصورية[٩٧]:

وقد فصل البديعيون القدماء القول في هذه المسألة مما لسنا في حاجة إلى تكراره.

(٩٥) نقد الشعر، ص٣٩: ٤١. حيث يرى قدامة أن الفضائل العامة والأساسية للناس إنما هي أربع: العقل، والشجاعة، والعدل، والعفة ...ويحدث من تركيب بعضها صفات أخرى ثانوية تصل عنده إلى ستة أقسام. ولسنا في حاجة إلى تفصيل القول فيها الآن.

(٩٦) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٤٧: ٤٨. والأبيات من قصيدته التي تعرف بلامية العرب، ومطلعها:

أقيموا بني أمي صدور مطيكم ... فإني إلى قوم سواكم لأميل

(شرح لامية العرب) ص٣، ٢٥، ٢٧، ٢٨.

(٩٧) علم الأدب، ج١ ص١٠٨: ١١٠.

٩ – صيغة (فُعْل) بضم الفاء وسكون العين:

(الحسن)

لعل من أهم المصطلحات التي يمكن التماسها في هذه الصيغة الصرفية مصطلحي «الحسن» و«القبح»، وهما يمثلان الجانب التقييمي من العملية النقدية عند الإحيائيين، كما أنهما مصطلحان فضفاضان، لا تتحدد قيمتهما إلا في إطار السياقات النقدية التي يردان فيها، أو النصوص الشعرية التي يوصف بهما، كما يختلف مضمونهما باختلاف كل حالة على حدة، فـ«حسن» التشبيه مثلا إنما يكون بشدة المطابقة بين طرفيه، مع تفضيل الجمع بين حالتين متشابهتين، أو بالأحرى الجمع بين تشبيهين كقول امرئ القيس:

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا　　　لدى وكره العناب والحشف البالي

«قالوا وهذا أحسن بيت جاء بإجماع الرواة، في تشبيه شيئين بشيئين في حالتين مختلفتين»، [٩٨] وقد احتذاه بشار احتذاء حسنا، وإن تفوق عندما قال:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا　　　وأسيافنا ليل تهاوت كواكبه

«كما أن «حسن» الترتيب و«حسن» التأليف إنما يكون بجمع «الصور المناسبة التي يرتبط بعضها ببعض بدون تكلف، بحيث يكون المجموع منسجما يمضي وحده مع النفس، دون علات وتعب في فهم الغرض منه»[٩٩].

---

(٩٨) المراهب الفتحية، ج١ ص١٢٧.

(٩٩) جواهر الأدب ص١٩:١٩-٢٠. وبيت امرئ القيس من قصيدة مطلعها:

ألا عم صباحا أيها الطلل البالي　　　وهل لا يعم من كان في العصر الخالي!

(شرح ديوان امرئ القيس، ص١٣٩:١٤٥)؛ أما بيت بشار فهو من قصيدة يمدح فيها مروان بن محمد بن مروان، ويمدح فيها قيس عيلان أيضا، مطلعها:

جفا وده فازور أو مل صاحبه　　　وأزرى به ألا يزال يعاتبه

(ديوان بشار بن برد) ص٣٠٦:٣١٨.

ويمكن لنا والأمر كذلك أن نسمع عن مصطلحات من قبيل «حسن المطلع» و«حسن التخلص» و«حسن الانتقاء»، إلى آخر هذه المصطلحات، ومجمل القول أن الحسن إنما يكون في عدم استطاعة المرء أن يغير أو يستبدل أو يضيف أو يحذف أي جزء ولو كان بسيطا في العمل الشعري، وإلا انعدم «رونقه» (١٠٠).

(القبح)

و«القبح» كـ«الحسن» بالنظر إلى هذه الهلامية، فغالبا ما يكون «قبح» المطلع على سبيل المثال من عدم ملاءمته للسياق العام الذي يحكم القصيدة، وذلك نتيجة عدم مطابقة الخطاب للمقام، كما في قول المتنبي: «أوه بديل من قولتي واها»، «قالوا هي برقية العقرب أشبه منها بافتتاح كلام في مخاطبة ملك، ومنه قوله:

كفا بك داءً أن ترى الموت شافيا   وحسب المنايا أن يكن أمانيا

فتراه جاء بذكر الموت والداء والمنايا، وفي ذلك من الطيرة ما تنفر منه السوقة، فضلاً عن الملوك» (١٠١).

(الحكم)

والترجيح بين هذين القطبين المتضادين، والميل إلى أحدهما، وتفضيله على حساب الآخر، إنما يكون بـ«الحكم»، و«الحكم» من أهم المصطلحات التي يمتلكها الناقد، ولا سيما في عملية التقييم النهائي، وغالبا ما يأتي بعد عمليتي «التحليل» و«التفسير»، وتتوقف صحته على مدى الخبرة والبصيرة والتجربة والدربة، وفي بعض الأحيان، يرتبط «الحكم» بالموازنة والمقارنة بين الأعمال الشعرية (١٠٢).

---

(١٠٠) الأدب العصري، ص١٢٢.

(١٠١) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج٢ ص١٨١. والبيت مطلع قصيدة، يمدح فيها كافور الإخشيدي، (شرح ديوان المتنبي) ج٤، ص٤١٨.

(١٠٢) الخيال في الشعر العربي، ص٥١.

١٠ - صيغة (فُعُولة) بضم الفاء والعين:

إن الطابع الذي يميز هذه الصيغة ظهور قدر لا بأس به من المصطلحات الخاصة بالعيوب الشعرية، وتفوقها على ما يقابلها من قبيل «البرودة» «الخشونة» «اليبوسة»، في مقابل «السهولة»،[١٠٣] علاوة على لزوم الأفعال التي اشتقت منها هذه المصادر.

(البرودة)

فـ«البرودة» عبارة عن انعدام العواطف الروحية، وغياب الأحاسيس القلبية، التي هي نتيجة مباشرة للشعور الذاتي للمبدع، الذي يمثل شعوراً قومياً عاماً، وحساً تراثياً أصيلاً، يفترض أن يجسده شعراً، كما أن «البرودة» تتأتى من الميل إلى التصنع، والتعمل، والمبالغة في استخدام الصنائع اللفظية، مما يعجز العمل الشعري عن أداء وظيفته التأثيرية، من حيث تحريك النفوس، وتهييج العواطف[١٠٤].

(الخشونة)

أما «الخشونة» فمبعثها انتفاء الصقل اللغوي، وبخاصة في ظل غياب عملية التهذيب، بحيث تصبح الألفاظ ركيكة، والتراكيب غير سلسة، وغير جارية مع الطبع والذوق[١٠٥]. ولذلك لم يكن من الغريب أن ينسب أحد الإحيائيين هذه «الخشونة» إلى سكان الجبال، والأماكن الوعرة، أو العيش في البداوة بشكل عام[١٠٦].

---

(١٠٣) تاريخ علم الأدب، ص٢٩٣.

(١٠٤) المصدر السابق، ص٤٠.

(١٠٥) تاريخ علم الأدب، ص١٢٠؛ سحر الشعر ص٣٢.

(١٠٦) الخالدي، تاريخ علم الأدب، ص١١٧؛ زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، ج١ ص٩١.

(اليبوسة)

يضاف إلى هذين العيبين، واحد من أهم معايب الإنشاء، وأعني «اليبوسة»، و«اليبوسة» هي السبب المباشر للـ«جفاف» الذي أشرنا إليه آنفا، وهو عبارة عن قلة المائية في الكلام، من جراء الإيجاز المقصر بسبب قلة بضاعة الكاتب، وتعذر المادة عليه كقول ابن حلزة:

والعيش خير في ظلال الـنـوك ممن عاش كدا

أي أن العيش في ظلال النوك والجهل خير من العيش الشاق في ظلال العقل، وليس يدل كلام الشاعر على هذا كما يقول العسكري، ينقل عنه الأب اليسوعي[١٠٧].

(السهولة)

وعلى النقيض من هذه العيوب، نجد «السهولة» من أحسن محاسن الإنشاء، ومعناها خلوص الكلام من التعسف في السبك، وذلك أنها تزيد الكلام رونقا وطلاوة، كقول البهاء زهير في الأشواق:

شوقي إليك شديد كما علمت وأزيد
فكيف تنكر حبا فيه ضميرك يشهد[١٠٨]

ويتوصل إلى هذه «السهولة» بحسن اختيار الألفاظ، وتهذيب الجمل، وهي ليست أهم صفات الخطاب الشعري فحسب، بل هي سمة لازمة له أيضا إذ بها تتخدر «**أعصابنا عند تلاوة الشعر، أو سماعه**»[١٠٩].

والمصطلح له تراث طويل من الاستخدامات النقدية، يرجع إلى نحو القرن الرابع الهجري تقريبا، ولم تخرج الاستخدامات الإحيائية عن المعنى العام الذي

---

(١٠٧) علم الأدب، ج١ ص١٤٠.

(١٠٨) علم الأدب، ج١ ص١٢٧؛ ديوان البهاء زهير، ص٣٨.

(١٠٩) سحر الشعر، ص١٩٤.

تحدد للمصطلح في المنظومة النقدية القديمة، على أن الخطابى يبدو أنه أول من استخدم مصطلح السهولة استخداما نقديا عندما يتعرض بوجه الإعجاز فى القران الكريم. فالسهولة عنده هى واسطة تتحقق بها عذوبة الكلام، لأنها ضرب من النمط الأوسط أو «**النمط الأقصد الذي جاء به القران والذى جمع البلاغة والفخامة إلى العذوبة والسهولة** [١١٠]». ويتفق القاضى الجرجانى مع هذا الرأي عندما نجده يقول: «**لا تظنن أنى أريد بالسمح السهل الضعيف الركيك، ولا باللطيف الرشيق الخنث المؤنث، بل أريد النمط الأوسط، ما ارتفع عن الساقط السوقى، وانحط عن البدوى الوحشى، ... فلا يكون غزلك كافتخارك، ولا مديحك كوعيدك، ... بل ترتب كلا مرتبته، وتوفيه حقه، فتلطف إذا تغزلت، وتفخم إذا افتخرت** [١١١]».

«السهولة» إذن ترتبط بالطبع الذي يؤدي إلى إبداع السهل من القول لا المتقعر الوعر، والواقع أن حازما يؤكد هذه المقولة، حيث يرى أنه «**قد يعرض للخواطر فى حال جنانها نهز فى نظم الكلام، فينتظم البيت كله دفعة فى غاية السهولة والبعد عن التكلف. واتفاق مثل هذا للمطبوعين كثير** [١١٢]».

(الفحولة)

ومن الممكن أن نختم حديثنا في هذه الصيغة عن مصطلح «الفحولة»، فإن «الفحولة» من مصطلحات الشاعر المميزة له، والمعبرة عن أصالته، والمصطلح يطلق على كل شاعر «**غلب من هجاه من الشعراء**» [١١٣] تماماً كما فعل علقمة بن عبدة «الفحل» مع امرئ القيس.

---

(١١٠) الخطابى بيان إعجاز القرآن. ص٣٧.

(١١١) الوساطة بين المتنبى وخصومه، ص٢٤.

(١١٢) منهاج البلغاء ص ٢٨٢.

(١١٣) رغبة الآمل من كتاب الكامل، ج١ ص٢٢.

ويبدو أن هذا الاستخدام للمصطلح من قبل المرصفي استخدام قاصر إلى حد بعيد عن المعنى الحقيقي للفحولة التي تعني التفوق والظهور في المجال الذي يقوم الشاعر بالنظم فيه، أيا كان هذا المجال، بحيث يصبح الشاعر متميزا ذا شهرة واسعة بغض النظر عن المقدار الكمي لما أنتجه من شعر، وهذه الدلالة هي التي تم تصور المصطلح في إطارها عند كل من الأصمعي وابن سلام منذ القرن الثاني الهجري، ويبدو أن هذه الدلالة أيضا هي التي كانت في ذهن واحد من أهم الإحيائيين، وأعني محمد توفيق البكري عندما وضع كتابه «فحول البلاغة»، قاصدا به ثمانية من أهم الشعراء القدماء وأكثرهم تميزاً وأوسعهم شهرة وصيتاً (١١٤).

١١ – صيغة (فِعْل) بكسر الفاء وسكون العين:
(الشعر)

تتميز هذه الصيغة عما عداها باشتمالها على مصطلح «الشعر».

ولسنا في حاجة إلى الخوض في التفصيلات الخاصة بتعريف الشعر عند الإحيائيين الذين ورثوه مباشرة عن النقاد القدماء، ولكن المهم أن نبين أنهم انقسموا فيه إلى فريقين: أولهما ألحقه بـ «النظم»، وعلى هذا الأساس، يصبح «الشعر» كلاماً موزوناً ومقفى، بينما اعتبره الفريق الآخر من الفنون الجميلة، ولذلك ربطوه بالخيال، فأصبح عندهم **«الكلام الفصيح الموزون المقفى المعبر غالبا عن صور الخيال البديع، وإن كان الخيال أغلب مادته (١١٥)»**. وعلى

---

(١١٤) انظر فحول البلاغة ص ٣ وما بعدها.

(١١٥) جواهر الأدب ص٣٧٨. انظر أيضا تعريف محمد دياب للشعر في كتابه (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٧٢:٧٣، حيث يربطه بالخيال الذي هو عنصر جوهري فيه، ويتحول الشعر بدونه إلى نمط يشبه المنظومات العلمية لأنه يفتقد عامل التأثير، وكذلك التعريف التقليدي لعبد الرحمن ناجم في (هدية الأمم) ص٣٥؛ وأحمد حسن الزيات. (الخلاصة الوفية) ص٥.

هذا النحو «كان تأثيره في النفس من قبيل إثارة الشعور، قبضاً وبسطاً، وترغيباً وترهيباً [١١٦]». وبين هذين النمطين من الفهم، تتفاوت كافة التعريفات الأخرى، وإن لم تخرج في نهاية الأمر عن نطاقهما.

(الحس)

والعملية الشعرية لا يمكن أن تحدث سواء على مستوى المبدع أو المتلقي إلا من خلال «الحس»، الذي هو عبارة عن «قوة يتأثر بها الإنسان من صور المدركات، كـ«اللذة» و«الألم»، وهو من شروطه الهامة لما يحدث فيه من «التأثير» على رسم صور المحسوسات رسما محكما [١١٧]».

(العلم)

وقد إختلفت الآراء حول «الشعر»، وما إذا كان «علماً» أو «فناً»، والمرجح أنه ليس بـ«علم» لأنه من الشعور، وبالتالي يكون حصوله بـ«الحس» الظاهر أو الباطن، وبهذا ينفصل عن «العلم»، لأنه – أي «العلم» – عبارة عن حصول صورة الشيء في الذهن بالنظر، والاستدراك العقليين، وإدراكه على ما هو عليه[١١٨].

(الصدق)

وقد تباينت الآراء أيضا حول أحسن الشعر أصدقه أو أكذبه، وهنا يبرز مصطلح «الصدر»، وأصحاب الطريقة المدرسية يميلون إليه، ولكن «الصدق» عندهم يعني ارتباط التصوير الذهني في الشعر بالحقيقة، مع عدم اشتراط المطابقة الحرفية، ومن الواضح أن هذا الشق من «الصدق» ذو بعد أخلاقي بالدرجة الأولى، كما يلاحظ من استشهاداتهم الشعرية عليه[١١٩].

---

(١١٦) السابق ص٩؛ علم الأدب ج١ ص١١.

(١١٧) فلسفة البلاغة ص١٢٢.

(١١٨) تاريخ علم الأدب ص١١٩؛ هدية الأمم ص٦:٧.

(١١٩) منهل الوراد في علم الانتقاد. ج٢ ص١٢٧.

(الجسم)

ومن الملحقات المصدرية لهذه الصيغة يقابلنا مصطلحات «الجسم» و«الخدر» و«الذهن» و«الفكر».

و«الجسم» هنا من المصطلحات التي يشبه بها الشعر في مقابل «الثوب» للألفاظ، فاللفظ للمعنى كالثوب للـ«جسم»، «فالثوب الطويل للقوام الطويل، والثوب العريض للـ«جسم السمين»، «فالفنان العبقري يعطي كلا ما يخصه من الصور والألفاظ [١٢٠]».

(الخدر)

و«الخدر» شأنه شأن «الجسم»، من المصطلحات التي يشبه بها الشعر، ولهذا يصبح من الصحيح القول «**إن الشعر خدر للبلاغة**» [١٢١]، ولكنه يختلف عن «الجسم» في أن الأخير يركز على المحتوى المضموني للعملية الشعرية، بينما يتفق «الخدر» مع نظرة تقليدية تجعل من الشعر إطاراً شكلياً أو قالباً صورياً يتم إيداع المعاني السامية والأفكار العالية فيه.

(الفكر)

وإذا كان «الذهن» هو العقل، فإن «الفكر» هو ذلك النشاط المتولد عنه، لأنه في عرف المناطقة حركة النفس في المنقولات بواسطة القوى المتصرفة أي المتفكرة[١٢٢]. ولهذا يعده الأدباء من أهم أركان العملية الإبداعية، وقد كان الزهاوي صادقا عندما قال:

ليس بالشاعر من كان لمن قبل يعيد إنما الشاعر من كان له «فكر جديد»[١٢٣].

---

(١٢٠) سحر الشعر ص١٩٦.

(١٢١) علم الأدب، ج٦ ص٢٨.

(١٢٢) هذا التعريف للفكر منقول نقلا عن المقولات الفلسفية التي أثبتها التهانوي والفنهندي في كتابيهما: (كشف اصطلاحات الفنون)، (الكليات).

(١٢٣) سحر الشعر ص٦٧.

١٢ - صيغة (فعِيل) بفتح الفاء وكسر العين:

(الوعيد)

مما ينتمي إلى الأغراض الشعرية في هذه الصيغة مصطلح «الوعيد»، وهو من المطالب الفرعية التي تنطوي عليها أبواب الشعر الأساسية، كقول عنترة العبسي يتوعد النعمان بن المنذر:

إن كنت تعلم يا نعمان أن يدي قصيرة عنك فالأيام تنقلب
إن الأفاعي وإن لانت ملامسها عند التقلب في أنيابها العطب[١٢٤]

(النسيب)

أما «النسيب» فمن الأغراض الشعرية المعروفة، والشائعة منذ القدم، و«النسيب» نوع من «التشبيب، وهو المعبر عنه بـ«الغزل»، وهو عند المحققين من أهل الأدب يشتمل على أربعة أنواع:

١ - ذكر ما في المحب من صفات كالشغف والنحول والذبول.

٢ - ذكر ما في المحبوب من صفات كالحمرة في الخد ورشاقة القد.

٣ - وذكر ما يتعلق بهما من هجر وجد.

٤ - وذكر ما يتعلق بغيرهما ... من الوشاة والرقباء»[١٢٥].

والواقع أنه من الأغراض القديمة قدم الشعر نفسه، وكان شعراء الجاهلية مغرمين به، فقد كان له «عندهم المقام الأول، من بين أغراض الشعر، حتى لو انضم إليه غرض آخر، قدم النسيب وافتتح به القصيد، لما فيه من لهو النفس وارتياح الخاطر، ولأن باعثه الفذ هو الحب، وهو السر في كل اجتماع إنساني»[١٢٦].

---

(١٢٤) مذكرات في أدبيات اللغة العربية ص١٠. والبيتان من قصيدة مطلعها:

لا يحمل الحقد من تعلو به الرتب ولا ينال العلا من طبعه الغضب

(ديوان عنترة) ص٨٥.

(١٢٥) محمد دياب، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص١٢٨.

(١٢٦) جواهر الأدب ص٣٨١.

(النسيج)

وفيما عدا ذلك، تبرز المصطلحات الخاصة بالشعر ذاته من قبيل «النسيج» بمعنى «التركيب»، وهو مصطلح مرتبط بصلب عملية البناء الشعري، ولكن آلاته ليست هي الآلات المستخدمة في «النسيج» العادي بالطبع، لأن «الشعر ليس «نسيج» الآلات، بل هو «نسيج» الأرواح، والأرواح تختلف في الشعور» (١٢٧).

(القريض)

وكذلك «القريض» الذي يرادف الشعر نفسه في بعض التعريفات(١٢٨).

١٣ – صيغة (فُعْلان) بضم الفاء وسكون العين:

(الشكران)

وقد ورد بهذه الصيغة مصطلحان أولهما: «الشكران»، وهو أحد الأغراض الشعرية المعروفة، و«الشكران» صنو «المدح»، وإن قل استخدامه عند القدماء، ولكن قسطاكي الحمصي من الإحيائيين يستخدم هذا المصطلح معطوفا على «المدح» في حديثه عن الموازنة بين الشعراء في مختلف أبواب الشعر، ومنها بالطبع باب «المدح والشكران»، ويرى أنه باب «يظنه الغبي مباح الوُلوج، لمن أراد من جميع العباد، وأن لا مفتاح له غير الموالسة والمدالسة والكذب، وأنت تعلم أنه باب مستغلق إلا على المجيد ثاقب الذهن، الذي لا يبيع الكلام إلا بالغالي، ... أما الشكر أو التحدث بالنعمة فلا يجب أن يتعدى تصوير عواطف الشاكر، فإن النعمة الكبيرة قد لا تكون جليلة إذا حلت على عظيم، وبعكسه، فإن الكثير من الإحسان قد ينطق بكثير «الشكران» إذا وقع موقعه وحل على بائس أو معدم»(١٢٩).

---

(١٢٧) سحر الشعر، ص٣٠.

(١٢٨) جورجي زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج٣ ص١٢٧. والقريض عنده يرادف القصيد الذي يشبه عروض البلد كما تنظمه العامية في سوريا؛ عبد الله دراز، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص٨٦، حيث يرادف القريض عنده الشعر.

(١٢٩) منهل الوراد في علم الانتقاد، ج١ ص١٨٣:١٨٤.

(الرجحان)

أما المصطلح الثاني فهو «الرجحان» أي ميل الكفة لصالح أحد طرفي الموازنة الشعرية، ومعنى ذلك أنه – أي «الرجحان» – الخطوة التي تلي الموازنة، وتسبق الحكم مباشرة[١٣٠].

١٤ – صيغة (فَعَلان) بفتح الفاء والعين:

(الفوران)

ونذكر من هذه الصيغة مصطلحا واحدا هو «الفوران»، وهو يشير للوهلة الأولى إلى تشبيه الشعر بالبركان، وما يتولد عن ذلك من قذف وانفجار نتيجة الضغط الذي يسبق الولادة الشعرية، فالشعر – فيما يقول الزهاوي – «**«فوران» الأرواح كالبراكين المضغوط عليها، فتنفجر وتقذف بالنار والحمم على رؤوس الضاغطين عليها**[١٣١]».

ولا يخفى علينا ما في هذه المقولة من إشارة إلى نظرية التعبير التي بدأت تصل إرهاصاتها الأولى إلى شعراء الإحياء في أوائل هذا القرن، وهو يعبر كما يدل اشتقاقه عن حالة الاضطراب النفسي الذي يعتري الشاعر أثناء العملية الإبداعية، لأن هذه الصيغة تدل فيما تدل على التذبذب والتقلب والاضطراب كما يؤكد الصرفيون[١٣٢].

١٥ – صيغة (فَعْلة) بفتح الفاء وسكون العين:

(الجودة)

ومن المصطلحات المتميزة هنا مصطلح «الجودة»، وعلى الرغم من احتلاله مساحة كبيرة في أغلب الكتب الإحيائية والقديمة على السواء، إلا أنه غير واضح

---

(١٣٠) الخيال في الشعر العربي، ص٦٨.

(١٣١) سحر الشعر ص٢٣.

(١٣٢) الأسس اللغوية لعلم المصطلح ص٤٣.

المعالم، بل إنه مصطلح مطاط إلى حد بعيد، وهو يصلح لوصف كافة الأشياء الحسنة كالشعر وغيره، وبذلك، يختلف معناه باختلاف طبيعة الشيء الموصوف به، فالتشبيه يكون جيدا إذا كان المشبه به جيدا مما لا تألفه العين الباصرة، كما أن التصوير يكون أجود إذا زاد المصور في التفاصيل المؤثرة، إلى آخر هذه الأشياء القابلة لهذا الوصف، مع مراعاة أن يكون الشيء المنعوت بـ«الجودة» مبرزاً بين نظائره، بغية بلوغ الغاية في الإبداع الهادف إلى التأثير، وحسبنا في هذا السياق ما يقول سعيد الشرتوني، وينقل عنه حليم داموس: «وأجود الشعر ما برز به الخيالات، والألوان بروز المحسوسات للحس، حتى كأن الشعر مجرى يصل به شعور الشاعر إلى قلب السامع» (١٣٣).

ولم يقتصر الإحيائيون على استخدام المصدر من هذه الصيغة، بل أفادوا منها أيضا في اسم المرة، ومن المصطلحات التي جاءت على هذا النحو «النغمة».

(النغمة)

فمحمد روحي الخالدي يتحدث عنها باعتبارها من الآثار المترتبة على الشعر، وتقع على المتلقي، ويبدو ذلك عندما يتحدث عن عناية العرب في الجاهلية بأنها كانت تنصرف «للكلام على المنظوم من شعر وسجع، لأن تأثيره في النفوس أشد لما يحدثه من النغمة التي تطرب لها الأذن فتلهو بها عن تمحيص الحق من الباطل من الكلام» (١٣٤). أما سليمان البستاني فيجعل «النغمة» مرادفة «للرنة» في حديثه عن القافية، وحسن وقعها في الشعر، ويعتمد هذا الحسن على القول بأن بعض رنات القوافي تفضل بعضاً، كالقاف على سبيل المثال التي **«تجود في الشدة والحرب، والدال في الفخر والحماسة، واللام في الوصف والخبر، والباء والراء في الغزل والنسيب، وإنما هو قول إجمالي إذا صح من**

---

(١٣٣) سحر الشعر، ص١٩٣.

(١٣٤) تاريخ علم الأدب، ص٤١: ٤٢.

باب التغليب لا يصح من باب الإطلاق، لأن مناحي التحول من «نغمة» إلى أخرى في قافية الحرف الواحد أكثر من أن تحصى، فنغمة الراء مضمومة تختلف عنها مفتوحة، ومكسورة، وهي وما قبلها متحرك غيرها وما قبلها ساكن، أو ممدود بحرف علة، ورنتها في بحر تختلف عنها في بحر، وهكذا»[١٣٥].

وقد يتسع المصطلح عند غير هذين الناقدين بحيث يرادف الوزن برمته، في أحد تطبيقاته، فيصبح الشعر - من هذه الزاوية كما يقول الزهاوي - «شعور الشاعر وقد خرج من مخدعه، وهو قد اتحد اتحادا أثيرا بشعور آخر هو «النغمة» التي نسميها وزنا»[١٣٦] وفي تطبيق آخر، يغدو المصطلح وصفا للشعر نفسه فيما يرى نجيب الحداد، الذي يعتبر الشعر «النغمة» التي «يترنح لترديدها الطروب النشوان، والتي تخفف لوعة الشاكي، ويأنس لها المحب الولهان» [١٣٧].

١٦ - صيغة (فُعْلة) بضم الفاء وسكون العين:

(القوة)

من المصطلحات المستخدمة في هذه الصيغة مصطلح «القوة»؛ وهو من المصطلحات المائعة، وإن كان من السمات الحسنة أيضا في الشعر على مستوى المعنى واللفظ والتركيب والتخيل، وكذلك التصوير، و«القوة» تنصرف دائما إلى القدرة والتمكن، لأن الشعر نفسه كما قال بعضهم: «قوة روحية، يفيضها الله على من يشاء من عباده» [١٣٨].

---

(١٣٥) الإلياذة، ص٩٧.

(١٣٦) سحر الشعر ص١٧.

(١٣٧) مختارات المنفلوطي، ص١٢.

(١٣٨) مختارات المنفلوطي، ص١٢٢.

(الخطة)

ومن الملحقات المصدرية هنا مصطلح «الخطة»، و«الخطة» هي الطريقة الشعرية التي يرتضيها مجموعة من النقاد والشعراء، نتيجة الاستقراء الشعري، ويقبلها الذوق العام على نحو يتطلب معه اتباعها من قبل الأجيال التالية،[١٣٩] فالخالدي مثلا يذكر أن فكتور هوجو يتبع في «السياسة «خطة» أستاذه شاتوبريان، و«خطة» اللورد بيرون»،[١٤٠] كما أن البستاني يتحدث على سبيل المثال عن أحد عيوب الشعراء المولدين، وهو الإسراف في الغزل، ويقارنهم بالجاهليين الذين لم يكونوا يبالغون فيه، أو يتعمدونه «إلا في أحوال مخصوصة كان يزدان بها شعرهم، ولم يصف شاعرهم في أكثر المواقف إلا غراما برح به ... وإذا تعدى تلك «الخطة» لم يتعدها إلا قليلا».[١٤١]

١٧ - صيغة (فَعِل) بفتح الفاء وكسر العين:

(الكذب)

ونلتقي هنا مع مصطلح في غاية الأهمية وهو «الكذب»، وقد اقتصر فهمهم له على الشق الأخلاقي الصرف، وبالتالي كانت النتيجة المباشرة لذلك هي رفضه البتة، ويبدو أن ذلك كان من جراء تحول الشعر إلى صناعة، للتكسب بالمدح، وما يترتب على ذلك من الأنفاق والمداهنة، «فصار غرض الشعر في الغالب إنما هو «الكذب» والاستجداء، لذهاب المنافع التي كانت في الأولين، وأصبح يقال: أحسن الشعر أكذبه».[١٤٢]

---

(١٣٩) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج٢ ص٤٤.

(١٤٠) تاريخ علم الأدب، ص١٩٦.

(١٤١) الإلياذة، ص١٤٦.

(١٤٢) تاريخ علم الأدب، ص٦٠.

١٨ - صيغة (فَعِلة) بفتح الفاء وكسر العين:

(السرقة)

وهي معروفة، وقد تابع الإحيائيون القدماء في تصورهم لها، وشرعوا لشعرائهم سرقة المعاني دون الألفاظ شريطة تغييرها، إما عن طريق التحويل من خلال عمليتي «الحل» و«العقد» أو نقلها إلى سياقات أخرى، أو عن طريق توسيعها وزيادة مادتها، وقد بحثوا ذلك كله فيما أسموه بـ«الاحتذاء الحسن»، حيث «يأتي الكاتب إلى معنى سبقه إليه غيره، فيحسن اتباعه، بحيث يستحقه بوجه من الزيادات»[(١٤٣)].

١٩ - صيغة (علة):

(الهبة)

هذه الصيغة هي مصدر الفعل الثلاثي المعتل الأول، ويمكن أن نمثل لها بمصطلح «الهبة»، فالشعر كما يرى الخالدي «هبة» من الله، من حيث معانيه أو أفكاره، مما يجعله أقرب إلى الغريزة منه إلى الاكتساب[(١٤٤)].

* * *

٢/١ الفعل الرباعي المجرد

صيغة (فعللة):

(الترجمة)

استخدمت «الترجمة» بمعنييها: السيرة الذاتية، والنقل من لغة إلى أخرى، ومن الذين استخدموا المصطلح بالمعنى الأول حفني ناصف، عندما تحدث عن أن

---

(١٤٣) علم الأدب، ج١ ص٣٢٩.

(١٤٤) تاريخ علم الأدب ص١٤٢.

التاريخ قد يسمى في الغالب «ترجمة» إذا تعلق بعظيم من الناس،[١٤٥] أما محمد روحي الخالدي، فيستخدم المصطلح بمعنى النقل من لغة إلى أخرى، كما يبدو من حديثه عن هوجو الذي حرر إلى أحد أصدقائه رسالة ذكر له فيها أنه سيتحف فرنسا بشكسبير، وسيجتهد بأن يكون «ترجمانا» صادقا لهذه القريحة الواسعة[١٤٦]، ولعل من الملاحظ هنا استخدام صيغة «ترجمان» على وزن «فعللان» صفة للمترجم، وهو استخدام قديم.

وقد تم استخدام مصطلح «الترجمة» للإشارة إلى نقل العواطف والشعور من قلب إلى قلب، عن طريق الشعر، فالشعر كما يقول أحمد تقي الدين لغة القلوب، وترجمان العواطف، أو كما يقول محيي الدين الخياط «لسان الوجدان، وترجمان الجنان، وصورة العواطف الحساسة الرقيقة في كل إنسان»[١٤٧].

ويبدو أن الإحيائيين لم يخرجوا في هذا الاستخدام أيضاً عن النقاد القدماء، ويكفي هنا أن نذكر أن الشاعر الصوفي محيي الدين بن عربي قد أسمى ديوانه الشعري «ترجمان الأشواق»، فالمصطلح في النهاية لا يتعدى في التطبيق معناه العام، الممثل في النقل، أيا كانت الأداة الناقلة أو الشيء المنقول.

(الخضرمة)

وكذلك «الخضرمة» التي هي في الأصل قطع إحدى الأذنين، وهي سمة في الجاهلية يسمون بها الإبل، فلما جاء الإسلام أمر الرسول ﷺ أن يخضرموا في غير الموضع الذي كانوا يخضرمون منه في الجاهلية، فقيل لكل من أدرك الجاهلية والإسلام «مخضرم»، لأنه أدرك الخضرمتين[١٤٨]، وبالتالي، فإن كل مخضرم هو

---

(١٤٥) حفني ناصف، (تاريخ آداب اللغة العربية أو حياتنا الأدبية) ص٦.

(١٤٦) تاريخ علم الأدب ص١٧١.

(١٤٧) سحر الشعر ص١٩٠، ١٩٦.

(١٤٨) حسن توفيق، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص٩٨.

كل متوسط عاش بين دولتين، كما أنهم أطلقوها على مخضرمي الدولة الأموية والعباسية، يريدون بها من أدرك الثانية من شعراء الأولى[١٤٩].

(الزخرفة)

أما «الزخرفة» فهي من المصطلحات الشكلية المتصلة بالتصوير والمصاحبة لعملية التحسين، وعادة ما تتم في ضوء عناصر خارجية محسوسة من قبيل تلك «النغمات الشعرية التي نسمعها من فم الإنسان مرة، ومن فم الطبيعة أخرى، تلك التي «زخرفت» لنا الحياة وألبستها ذلك الثوب الناعم الأبيض من السعادة والهناء، حتى أحببناها، وولعنا بها وحرصنا عليها»[١٥٠].

وقد يستخدم المصطلح بصيغة «زخرف» على وزن «فعلل» بمعنى الزينة، وبخاصة عندما ينسب إلى الفصاحة[١٥١]. أما سليمان البستاني فينسب الزخرف إلى التكلف بحيث يغدو قرين التنميق[١٥٢].

صيغة (فعلال):

(العنوان)

أما الصيغة الثانية فهي «فعلال» بكسر الفاء وسكون العين، ومنها مصطلح «العنوان»[١٥٣]، وقد جاء هنا بمعنيين، أولهما من البديع، وفيه يصبح «العنوان» جزءاً من التلسيح، وهو أن يأخذ في غرض له من وصف أو فخر أو مدح أو ذم، أو غير ذلك، ثم يأتي بقصد تتميمه بالألفاظ التي تكون إشارة إلى قصص متقدمة وأخبار سالفة، كقول ابن الأعرابي:

---

(١٤٩) الإلياذة، ص١١٨.

(١٥٠) مختارات المنفلوطي ص٦٠.

(١٥١) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٢٦.

(١٥٢) الإلياذة، ص١٢٠.

(١٥٣) قد يأتي مصطلح «العنوان» بكسر العين، كما قد يأتي بضمها أيضا، وقد تم اختيار إحدى الصيغتين لا على سبيل التمييز بل بغية الاختصار وعدم التكرار.

ومن يفعل المعروف في غير أهله يلاقي كما لاقى مجير أم عامر(١٥٤)

والمعنى الآخر شكلي صرف، لأنه يجعل «العنوان» أحد الأجزاء الضرورية في تشكيل هيئة الرسالة، وفي هذه الإحالة، يكون - أي «العنوان»- ما كتب على ظهر الكتاب، ليستدل به على المكتوب إليه، فيذكر اسمه وألقابه مع النعوت المنبئة عن حاله، والدعاء بدوام بقائه وإثبات محل سكناه» (١٥٥).

ويبدو أن المعنى الأخير لمصطلح «العنوان» هو الذي اهتدى إليه الإحيائيون في استخدامه، فبعد أن كانت القصائد الشعرية تصنف طبقا لمطلعها الذي كان بمثابة العنوان الدال عليها، أصبح هناك ما يؤدي هذا الدور بكفاءة أكبر، وأعني استخدام «العنوان» للدلالة على الموضوع الذي تنتمي إليه القصيدة الشعرية. وما من شك في أن هذا يعد تحولاً جوهرياً طرأ على العملية الإبداعية عند الإحيائيين يحسب لهم بكل المقاييس.

صيغة (تفعلل):

(التعجرف)

هذه الصيغة قليلة الاستخدام على مستوى المصطلح النقدي، ولم يرد منها لدى الإحيائيين الكثير، ومن أهمها مصطلح «التعجرف»، وهو من استخدام حسين المرصفي، و«التعجرف» يكون نتيجة الغلو في المعنى، أي مجاوزة الحد في الوصف إلى درجة الامتناع عقلا وعادة، بيد أن هذه المجاوزة تؤدي بالشاعر إلى نوع من الفسق والكفر كما يبدو من قول علي بن جبلة في مدح بعض الناس، وقد أدت به مغالاته إلى أن أمر الخليفة المأمون بسل لسانه من قفاه:

أنت الذي تنزل الأيام منزلها وتنقل الدهر من حال إلى حال

---

(١٥٤) علم الأدب، ج١ ص١٨١. وكذلك يقارن بما جاء ببديع القرآن ص٢٥٧ وما بعدها.

(١٥٥) علم الأدب ج١ ص٣٢٧.

وما مددت مدى طرف إلى أحد إلا قضيت بأرزاق وآجال[١٥٦]

* * *

٣/١ الفعل الرباعي المزيد بحرف

المزيد بالتضعيف:

وتحتل هذه الصيغة الصرفية من حيث الكم المصطلحي المرتبة الأولى، إذ إن عدد المصطلحات التي وردت بها عند الإحيائيين تربو على المائة والخمسين مصطلحا، وتنوعت في جميع الاتجاهات والأغراض، ولعل ذلك يرجع إلى المعاني المهمة التي تكتسبها هذه الصيغة كما يحددها الحملاوي في «التكثير والتضعيف والصيرورة، ونسبة الشيء إلى أصل الفعل، والتوجه للشيء، واختصار الحكاية، وقبول الشيء»[١٥٧]. على أن «التكثير والتضعيف» من أهم واكثر المعاني شيوعا في الاستخدام في إطار هذه الصيغة لأنهما يصلان إلى حد المبالغة التي تقتضي جهداً من الفاعل في صناعة الفعل، ويتضح ذلك من التوزيع المصطلحي على كافة العناصر الشعرية التي يغلب عليها البديع والعروض والعملية النقدية، وبالنظر إلى تعدي هذه المصادر، يبرز الدور الإيجابي للشاعر والناقد على السواء، في تشكيل كافة العمليات الإجرائية التي تنطوي عليها هذه المصطلحات في مقابل سلبية الشعر الذي لا تظهر فاعليته إلا في التأثير على المتلقي، وبعد أن رأينا الشاعر من قبل مجرد وسيط سلبي تنعكس عليه قوى خارجية تتمثل في الشعر، انقلبت الآية رأساً على عقب، وأصبح الشاعر هنا أداة فاعلة ومؤثرة، مما يجعلنا أقرب إلى الصنعة منا إلى الطبع.

ويتجلى هذا الجهد الذي ا أشرنا إليه آنفا في تلك الزيادة الكمية التي يضيفها الفاعل إلى مقدار الفعل الأصلي، وذلك عندما يتحول من مجرد «فَعَلَ» إلى «فَعَّلَ»

---

(١٥٦) الوسيلة الأدبية ج٢ ص١٧٣.

(١٥٧) كذا العرف في فن الصرف، ص٤٢.

بتشديد العين، وهكذا يتضاعف الأثر الكمي للفعل الأصلي في حالة كونه متعدياً قبل التضعيف.

ومن أهم الأمثلة على ذلك قوله تعالى: «وغلقت الأبواب»، فالفعل الأصلي «غلق» بدون تضعيف له فاعله، إلا أن التضعيف زاد من قوته وجعل التغليق للأبواب إمعانا في إحكام إقفالها حتى لا يحدث الخروج منها أو الدخول إليها إلا قهرا، وهذا يوضح ما نعنيه بزيادة الأثر الكمي للفعل، والتي يصاحبها زيادة في الأثر المعنوي على أية حال، أما الزيادة الحادثة عن طريق التعدي، فتتمثل في قدرة الفعل اللازم - أو الذي كان قبل التعدي لازما - على إيجاد فاعل لم يكن موجودا، وتحويل فاعل كان موجوداً إلى مفعول به، ومنه قولنا: «جمل الشيء»، فالفعل هنا يحدث تلقائياً الشيء، أما إذا صار متعدياً «جمّل الشيء» فقد اصبح للفعل قدرة على إيجاد فاعل متمثل هنا في ضمير الغائب، وهو الذي أحدث الفعل، بينما تحول الشيء إلى مفعول وقع عليه هذا الفعل، وهكذا تتضح من ناحية أخرى زيادة الأثر الكمي للفعل عن طريق التعدي، وذلك وصولا إلى تشكيل عمليات تعبر عن حضور الجهد والإيجابية، لم يكن لها أن تتشكل في غيابنا (١٥٨).

وبناءاً على ما تقدم، يمكن توزيع المصطلحات الواردة بهذه الصيغة على النحو التالي:

١ - هناك مصطلحات خاصة بالعروض ومنها على سبيل المثال لا الحصر: «التشطير» «التربيع» «التخميس» «التسبيع»، وجميعها ترمي إلى التوسيع للبيت الشعري الذي يتكون من شطرين، وتحويله إلى فقرة شعرية، تتكون من أربعة أو

---

(١٥٨) هناك حالة أخرى يظهر فيها فاعل جديد لم يكن له أن يوجد حتى إذا كان الفعل متعديا أصلا قبل التضعيف، وهي تلك التي يتحول فيها الفعل المتعدي لمفعول واحد قبل التضعيف، إلى متعدٍ لمفعولين بموجبه وسوف نرى هذا في مصطلح «التغليب».

خمسة أو سبعة أشطر، وهي نفس الفكرة التي يقوم عليها «التسميط»، بصرف النظر عن اتحاد قوافي هذه الأشطر أو تنوعها مع اتفاقها في الشطر الأخير من كل فقرة شعرية، أما «التذييل» و«الترفيل» و«التسبيغ» فهي من علل الزيادة، سواء بالسبب أو بالوتد، وعماد ذلك كله «التقطيع» الذي يرمي إلى وضع الحدود بين أجزاء البيت الشعري إمعانا في الفصل بينها إلى تفعيلات.

٢ – مصطلحات بديعية كانت أفعالها متعدية أصلا ثم اكتسبت «التكثير» و«التضعيف» من خلال تشديد عين أفعالها، ومنها: «التشريع» «التعديد» «الترديد» «التعريض» «التغليب» «التفريق» «التقسيم».

(الترديد)

فالفعل رد الذي هو بمعنى أعاد يكتسب من خلال عملية التضعيف معنى التكرار، وبذلك يصبح «الترديد» «إعادة اللفظ عينه في معنى آخر كقول الخليل، وذكر مدينة رأس العين:

ساسرع نحو رأس العين خطوي   واقصدها على رأسي وعيني(١٥٩)

(التعديد)

وإذا كان العد لا يتغير معناه بالتضعيف، إلا أنه يكتسب نوعا من المبالغة المتمثلة في الإسراف في العد، فـ«التعديد» كما يعرفه اليسوعي «عبارة عن ذكر أسماء منفردة على سياق واحد يضمها العاطف كقول المتنبي:

إن تلقه لا تلق إلا جحفلا   أو قسطلا أو طاعنا أو ضاربا

أو راغبا أو راهبا أو طالبا   أو هاربا أو هالكا أو نادبا

أو كقوله أيضا:

فالخيل والليل والبيداء تعرفني   والسيف والرمح والقرطاس والقلم»(١٦٠)

---

(١٥٩) علم الأدب، ج١ ص١٩٤؛ الوسيلة الأدبية، ج٢ ص١٥٧.

(التمريج)

ومما يتصل بالتكثير أيضا في هذا السياق مصطلح «التمريج»، وهو الجمع بين المعاني الكثيرة في الكلام، حتى يصبح مثل المرج الذي يشتمل على ألوان النباتات المختلفة، وهو ينتمي إلى الافتنان أصلا، وهذا المصطلح من استخدامات حسين المرصفي[١٦١].

(التعريض)

وكشف الشيء للغير لا يختلف عن معنى «التعريض» إلا من حيث مباشرة الأول، وعدم المباشرة الكنائية التي يتسم بها الأخير الذي هو «**اللفظ الدال على الشيء عن طريق مفهوم، وبالإشارة لا بالوضع الحقيقي أو المجازي، كقولك أمام بخيل: ما أقبح البخل! فيفهم أنه بخيل، ومثله الحجاج يعرض بمن تقدمه في الولاية: لست براع إبل، ولا غنم، ولا بجزار على ظهر وضم**»[١٦٢].

(التغليب)

ومصطلح «التغليب» مثال لنسبة الشيء إلى أصل فعله، وبالتالي لا بد من وجود «آخر» يقوم بعملية النسبة تلك، وإن كان غائبا في الفعل الأصلي المجرد لعدم الحاجة إليه، وهو الفاعل، مرجحا على الآخر، و«الآخر» -ولنعتبره خارجيا- الذي تأتي به عملية التضعيف لا بد أن يكون على علم بذلك، حتى يتمكن

---

(١٦٠) علم الأدب، ج١ ص٢٠٧؛ الوسيلة الأدبية، ج٢ ص٢٠٨. والبيت من قصيدة يعاتب بها سيف الدولة ومطلعها:

وا حر قلباه من قلبه شبم ... ومن بجسمي وحالي عنده سقم

(شرح ديوان المتنبي) ج٤ ص٨٠، ٨٥.

(١٦١) الوسيلة الأدبية ج٢ ص١٠٤.

(١٦٢) علم الأدب، ج١ ص٩١.

من «إطلاق لفظ أحد الصاحبين على الآخر، ترجيحا له عليه، نحو «وكانت من القانتين»، فالقياس «القانتات» ولكنه أجرى جانب الذكور على جانب الإناث، فأجرى صفتهم عليهن» [١٦٣].

(التخييل)

و«التخييل» يختلف عن «التغليب» في أن فاعله الأصلي لا يتغير عندما يقوم ذلك الجزء من العقل الذي أطلق عليه القدماء، وتبعهم في ذلك الإحيائيون «المخيلة» بتحويل الظن الذي هو المعنى المستفاد من الفعل «خال» إلى صورة مرئية تنعكس على المخيلة، بحيث «تتصرف في المعلومات بالتفصيل والتركيب، وإنما يتغير اسمها بحسب اختلاف الحال، فعندما يكون زمامه بيد العقل يسمونها «مفكرة»، وعندما تنفلت منه يسمونها «مخيلة» [١٦٤].

(التشريح)

ومن المصطلحات التي ساهم التضعيف في زيادة أثرها الكمي زيادة ملحوظة، مصطلح «التشريح»، وأصله من الثلاثي المجرد «شرح»، بمعنى فسر، إلا أنه عندما يدخل عليه التضعيف يتحول إلى نوع من التحليل المتناهي في الدقة والذي يصل إلى درجة التفتيت للمادة، إلى اصغر عناصرها، للتعرف على أهم خصائصها وملامحها.

ومن الذين استخدموا هذا المصطلح محمد روحي الخالدي في حديثه عن امرئ القيس الذي «وصف الفرس لم يدع عضوا من أعضائه إلا شرحه تشريحاً» [١٦٥] وكذلك سليمان البستاني الذي يتحدث عن عمله في الإلياذة قائلا: «أتيت على تحليلها وتشريحها وبسط ما فيها من الفائدة للأدب

---

(١٦٣) درة الجمان، ص٨٥.

(١٦٤) الخيال في الشعر العربي، ص١١.

(١٦٥) تاريخ علم الأدب، ص٦٤.

والتاريخ، وسائر العلوم والفنون والصنائع»[١٦٦].

ولعله من الملاحظ أن المصطلح بهذه الزيادة التضعيفية تجاوز كل ما يمكن أن يقدمه التفسير والتأويل في دراسة العمل الشعري.

٣ – هناك مصطلحات كانت أفعالها الأصلية لازمة قبل تضعيفها، ومنها على سبيل المثال: «التصدير» «الترقيق» «التسليم» «التطويل» «التفخيم» «التكبير» «التكثير» «التصغير» «التطويل» «التكميل» «التمثيل» «التطريب» «التتميم» «التجسيم» «التعظيم» «التعجيز» «التحسين» «التقبيح» «التلطيف» «التبيين» «التضعيف» «التنديد»، وسوف تكتفي هنا بذكر هذه المصطلحات مع توضيح مثل واحد فقط لأنها جميعا تتمحور حول معنى واحد، وهو التعدية الذي يعني احتلاب «آخر»، يقوم مقام الفاعلية حيث يقع منه الفعل على ذلك الذي كان فاعلا أصليا ولكنه تحول إلى المفعولية.

(التصدير)[١٦٧]

فمن الصعب مثلاً أن نجد فرقاً يذكر بين صدور شيء أي ظهوره وبروزه «وتصديره» بمعنى تقديمه أو إبرامه اللهم إلا في أن الفعل الأول يحدثه الفاعل الأصلي بذاته، ذلك الذي يتحول في المعنى الثاني «التصدير» إلى مفعول يتطلب فاعلا خارجيا «آخر»، يقوم بإحداثه،، فيخول له مثلا أن يقدم في صدري البيتين التاليين كلمتي «سريع» و«جميل» وهما موجودتان في عجزهما:

سريع إلى ابن العم يلطم وجهه   وليس إلى داعي الندى بسريع

---

(١٦٦) الإلياذة، ص٥.

(١٦٧) قد يأتي «صدر» متعدياً أحياناً، إذ يقال: صدر فلاناً.. رجعه وصرفه وضربه في صدره. (المعجم الوسيط مادة صدر)، ولكن معناه يختلف عما نحن بصدده: صدر الشيء: تقرب وبرز. وفي هذه الحالة يصبح لازماً.

وقوله:

ازرع جميلا ولو في غير موضعه فلا يضيع جميلا أينما زرعا[١٦٨]

٤ – توجد مصطلحات لا يستخدم الفعل الثلاثي منها مجرداً قبل عملية التضعيف، ومنها «التأسيس» «التأكيد» «التدبيج» «التكرير» «التوزيع» «التجريد» «الترتيب» «التحرير» «التصوير»، ويجمعها جميعا فاعل واحد هو المبدع أو صانع الشعر.

٥ – وأخيراً تبرز هذه الصيغة بصورة واضحة دور الناقد عندما تقدم لنا بعض المصطلحات قدرا لا بأس به من العمليات النقدية بدءا بـ«التحليل» وما يتضمنه من «تشريح» للعمل الأدبي، يؤدي إلى «التأويل» و«التفسير» اللذين يتولد عنهما نوع من «التقييم» يكون من أهم نتائجه «الترجيح» ثم «التنزيل» ثم «التبويب»، وربما وجدنا الفاعل الناقد يظهر من حين لآخر بين صيغة صرفية وأخرى، ولكنه ظهور خافت لا يتألق كل هذا التألق، في غير هذه الصيغة شأنه شأن الفاعل «صانع» الشعر، الذي لمسناه في الفقرة السابقة، ولعل ذلك يرجع إلى ما انطوت عليه الصيغة من تضعيف أدى بدوره إلى مضاعفة الأثر الدلالي للفعل.

يتسم هذا الفعل بعشرة معاني رئيسية منها: التعدية، وصيرورة الشيء إلى الشيء، والدخول في الشيء، مكانا كان أو زمانا، والسلب والإزالة ومصادفة الشيء على صفة، والاستحقاق التعريض وأن يكون بمعنى الفعل، وأخيراً التمكين[١٦٩].

فمن أهم المصطلحات التي جاءت في باب التعدي: «الإسقاط» «الإطناب» الإيجاز» «الإيجاب» «الإسهاب» «الإبطال» «الإشباع» «الإلحاق» «الإلزام» «الإنتاج»، ولجميع هذه المصطلحات أصول ثلاثية مجردة.

---

(١٦٨) علم الأدب، ج١ ص٢٠٥.

(١٦٩) شذا العرف، ص٤٢.

(الإخلال)

وقد شاع في بعض هذه الأفعال عدم تعدي الفعل إلى مفعوله إلا بحرف جر مثل «في» أو «الباء» وغيرهما، كما هو الحال في الفعل «أخل» بالقول «إخلالاً»، وأصل: «خل» الشيء خلا وخلولاً، أي انتفى توازنه، وهو أمر يحدث للفعل بذاته، أما «الإخلال» بالشيء فيقع على الشيء بفعل فاعل خارجي، وهو هنا الشاعر الذي يقصر لفظه عن استيفاء معناه، المراد كقول الحارس بن حلزة:

والعيش خير في ظلال الـ ـنوك ممن عاش كدا

«أي أن العيش في ظلال الجهل خير ممن عاش مكدودا في ظلال العقل»،[170] ولا يتضح هذا المعنى بجلاء من ذلك البيت.

والمصطلح ينتمي إلى المجال المعرفي للنقد الأدبي، ولا سيما بوصفه من أهم الظواهر البلاغية المعيبة، وقد عرفه قدامة بأن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى مثال ذلك قول عبيد الله بن عبد الله بن عتبة بن مسعود:

أعاذل عاجل ما اشتهي أحبّ من الأكثر الرائث

فإنما أراد أن يقول عاجل ما اشتهي مع القلة أحبّ إلى من الأكثر المبطئ. فترك مع القلة، وبه يتم المعنى[171]. والحقيقة أن السبب الذى يكمن وراء الإخلال بصورة عامة إنما هو الرغبة فى الإيجاز. صحيح أن الإيحاء من أهم مقومات البلاغة، وجوهرها الحقيقى إذ به يتحقق الاقتصاد على انتباه السامع، إلا انه لا يجب أن يكون من شدة الإفراط إلى درجة يؤدى معها إلى حدوث الإخلال. ولهذا كان من أهم الظواهر البلاغية المعيبة ما أطلقوا عليه (الإيجاز المخل).

---

(١٧٠) درة الجمان، ص٨١.

(١٧١) نقد الشعر، ص٢١٦.

(الإسهاب) و(الإطناب)

ويصدق هذا المعنى تماما على مصطلحي «الإسهاب» و«الإطناب»، الذين يشيع تعديهما إلى مفعوليهما بالهمزة بحرف الجر «في»، وكلاهما يرجع إلى أصلاً ثلاثي مجرد هو: «سهب» الشيء و«طنب» أي طال وامتد، كما يتفقان في أن تعديهما بالهمزة يجتلب فاعلا خارجيا يسند إليه الفعل، بينما يتحول الفاعل الأصلي إلى مفعول يقع عليه الفعل، ومع ذلك، يمكن أن نلتمس بينهما فرقا مهما يجعل الإسهاب عيبا من عيوب القول، إذا نظرنا إليه «باعتباره الإطالة الزائدة المملة في شرح المادة كقوله:

أنا فتى لا تزور الشمس طالعه   يوما من الدهر لا ضرا ولا نفعا»(١٧٢)

بينما لا يعد «الإطناب» عيبا لأن الإطالة فيه تكون لفائدة كقول أبي نواس يصف بعضهم بالنزاهة:

فتى لا يحب الكسب إلا أحله   ولا الكنز إلا من ثناء ومن شكر
عيوف لأخلاق اللئام وهديهم   وممتنع عما يقرب من وزر(١٧٣)

هذه التفرقة بين «الإسهاب» و«الإطناب» كانت موجودة منذ القدم في النقد الأدبي عند العرب، وكان دائما ما يكون «الإسهاب» من أهم عيوب البلاغة في النظم والنثر، وقد عبر الجاحظ عن هذا المعنى خير تعبير بقوله: (قال أبو الحسن: قيل ليس فيك عيب إلا كثرة الكلام، قال: أتسمعون صوابا أم خطأ؟ قالوا: لا، بل صواباً. قال: (فالزيادة من الخير خير) ثم يقول الجاحظ: «وليس

(١٧٢) جواهر الأدب، ص١٦.

(١٧٣) علم الأدب، ج١ ص٥٣. والبيت من قصيدة لأبي نواس، كان قد كتبها إلى عبد الخادم مولى أم جعفر، ومطلعها:

جعلت عبيدا دونها أنا خائف   وحيرته بيني وبين يد الدهر

ورواية عجز البيت الثاني في الديوان: «وذا ذروة حتى يقرب من وزر» (ديوان أبي نواس، ص١١٢).

كما قال ؛ للكلام غاية، ولنشاط السامعين نهاية، وما فضل عن قدر الاحتمال، ودعا إلى الاستثقال والملال، فذلك الفاضل هو الهزر، وهو الخطل، وهو الإسهاب الذى سمعت الحكماء يعيبونه» [١٧٤].

أما «الإطناب» فكان من الظواهر البلاغية المحسودة كواحد من ثلاثية «الإيجاز، المساواة، الإطناب»، ولا يفضل أحدها الآخر، فلكل منها موقعها المحمود في مقامها المطلوب، وأول من تنبه إلى هذا الأمر الجاحظ فى تعليقه على بيت أبي دؤاد:

يرمون بالخطب الطوال وتارة وحي الملاحظ خيفة الرقباء

. (فمدح كما ترى، الإطالة فى موضعها والحذف فى موضعه) [١٧٥]. ويعرف الرمانى الإطناب بقوله: (يكون فى تفصيل المعنى وما يتعلق به من المواضع التى يحسن فيها التفصيل، فإن لكل واحد من الإيجاز والإطناب موضعاً يكون به أولى من الآخر ؛ لان الحاجة إليه اشد، والاهتمام به اعظم). [١٧٦] هذا المبدأ عينه هو الذى يؤكده ابن وهب الكاتب بقوله: «لا يستعمل الإيجاز فى موضع الإطالة فيقصر عن بلوغ الإرادة، ولا الإطالة فى موضع الإيجاز ليتجاوز فى مقدار الحاجة إلى الإضجار والملالة. [١٧٧] الإطناب إذن، أو الإطالة، من الظواهر البلاغية المفيدة فى الكلام، مما يجعله يختلف كل الاختلاف عن التطويل، ذلك أن الأول بلاغة والأخير عي كما يقول العسكرى، (لان التطويل بمنزلة سلوك ما يبعد جهلا بما يقرب، والإطناب بمنزلة سلوك طريق بعيد نزه يحتوى على زيادة فائدة). فإن سألته عن هذه الزيادة فى الفائدة التى يأتي بها الإطناب، يقول: (الإيجاز للخواص والإطناب مشترك فيه الخاصة والعامة ... وإلا لما أطيلت

---

(١٧٤) البيان والتبيين، ج١، ص٩٩.

(١٧٥) البيان والتبيين، ج١، ١٥٥.

(١٧٦) النكت فى إعجاز القرآن، ص٧٩.

(١٧٧) البرهان فى وجوه البيان، ص١٥٣.

الكتب السلطانية فى إفهام الرعية) (١٧٨).

على أن ابن أبى الإصبع يستخدم هذا المفهوم للإطناب تحت اسم البسط. ويعنى بهذا البسط - وسوف نلاحظ أنه لا يبعد البتة عن تصور الإطناب - الإكثار بذكر صفات المشبه به بما يفيده تقوية ومبالغة، ويزيد من جماله، وذلك مثل قول امرئ القيس:

نظرت إليك بعين جازئة ... حوراء حانية على طفل

(الإعجاز)

١ - ومن المصطلحات المهمة في هذا الباب أيضا «الإعجاز»، وأصله «عجز» عن الشيء: لم يقدر عليه، وهو فعل لازم بالطبع، و«أعجزه» سلبه القدرة على الفعل، وهذا السلب بالطبع تطلب فاعلا خارجيا حل محل الفاعل الأصلي الذي كان في الثلاثي المجرد، و«الإعجاز» يعني سلب القدرة على الإتيان بمثل ما أتى به المعجز من بليغ الكلام، وفصيح العبارات، إلى الحد الذي يفوق كل التصورات البشرية، والمصطلح بهذا المعنى يفترض من المعجز أن يكون فوق قدرة البشر العاديين حتى يتمكن من «إعجازهم»، ولو كان من البشر العاديين لما قدر على تحقيق ذلك. وهكذا يتحقق للمصطلح البعد الديني والأخلاقي.

والواقع أن المصطلح نشأ مع نشأة الإسلام، ونزول القرآن الكريم الذي كان من سماته الجوهرية إعجاز الآخرين من البشر العاديين عن الإتيان بمثله أو بعضه، وذلك - طبقا للمفهوم الإحيائي - نتيجة القدرة على وضع كل شيء في موضعه الصحيح، وكل معنى في قالبه الملائم، بحيث لا يمكن الحذف أو الإضافة أو الإبدال، علاوة على دقة الأفكار ونفاذ المعاني، على نحو يؤدي إلى بلوغ الغاية في التأثير والإقناع(١٧٩).

(١٧٨) أبو هلال العسكرى. الصناعتين، ص١٩٦- ١٩٧.

(١٧٩) تاريخ علم الأدب، ص٢٦٢.

(الإكداء)

٢ - ومن المصطلحات التي جاء المتعدي منها بالهمزة بمعنى أصل فاعله الثلاثي المتجرد تقريبا مصطلح «الإكداء» بمعنى الانقطاع عن قول الشعر، فالفعل «أكدي» يرجع إلى الثلاثي: «كدي» بمعنى بخل الرجل وقل عطاؤه، وهذا المعنى قريب من حالة «الإكداء» التي يصبح فيها الشاعر غير قادر على قول الشعر، نظرا لظروف نفسية معينة قد تكو عارضة، كما حدث لزهير عندما «أكدي» في نصف بيت قال:

تزيد الأرض إما مـن خفـاف ... وتحيـا إن حييـت بهـا ثقيـلا
نزلـت بمستقـر الأرض منهـا

ثم «أكدي» فعرضه على النابغة، «فأكدي النابغة أيضا، وأقبل كعب بن زهير - وإنه لغلام - فقال أبوه: أجز يا بني، ....فأجاز بنصف بيت قال «فتمنع جانبيها أن يزولا» [(١٨٠)].

(الإرصاد)

٣ - أما «الإرصاد» فهو من أشهر المصطلحات التي تعبر عن معنى الإظهار، والإظهار هنا يتم على مرحلتين، يقوم الفاعل في أولاهما بإجراء الفعل على الشيء، ثم يجعل في الثانية هذا الفعل محط أنظار الآخرين، فإذا طبقنا هذا على مصطلح «الأرصاد» وجدنا الشاعر في المرحلة الأولى يقوم برصد ألفاظ معينة، تكون في مقدمة الأبيات، وجعلها دليلا على قوافيها، على نحو يشعر معه المتلقي أن الشاعر جاء في أول نظمه ونثره بما يدل على آخره، فيستدعي صدر الكلام ما يليه كقول عنترة العبسي:

وزمحـي كـان دلال المنايـا ... فخـاض غمارهـا وشرى وباعـا

---

(١٨٠) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص١٧٩.

فقوله «دلال المنايا» يستدعي الشراء والبيع(١٨١)، ويبدو أن هذا هو السبب الذي دعا بعض البديعيين إلى تسمية هذا اللون البديعي بـ«التسهيم»، الذي يعني في دلالته العامة الإشارة إلى شيء ما للفت الناس إليه، وتنبيههم عليه؛ فعندما يقول البد يعيون إن «التسهيم» هو أن يكون ما يتقدم من الكلام دليلاً على ما يتأخر منه، أو العكس،(١٨٢) فكأنهم يريدون أن يقولوا إن الشاعر قد «سهّم»، «أشار» إلى ما تأخر من الكلام بما قد تقدم منه، وهو نفس المعنى الذي يحمله مصطلح «الإرصاد».

٤ – هناك مصطلحات تنطوي أفعالها الثلاثية المجردة على معاني معينة، لا تلبث أن تتحول اتجاهاتها بالهمزة تحولاً لافتاً، وسوف نمثل لها هنا بمصطلحي «الإلقاء» و«الإجبال».

(الإلقاء)

إن الفعل «ألقى» يرجع إلى فعل ثلاثي مجرد هو «لقي» بمعنى وجد الشيء أو عثر عليه، هذا المعنى يتحول عندما نأتي إلى المتعدي منه بالهمزة «ألقى» إلى القذف، سواء بمعنى الرجم أو الانبعاث من الداخل إلى الخارج، وبخاصة إذا كان المجال كلاما حيث يقذف به الشاعر المبدع قذفا «يلقيه» إلى المحيط الخارجي، حتى يبدو محسوسا، وإلقاؤه بهذا المعنى له دلالة مهمة في ودور لا بد منه حتى تكتمل العملية الشعرية عند الإحيائيين(١٨٣).

---

(١٨١) علم الأدب، ج١ ص١٨٣؛ الوسيلة الأدبية، ج٢ ص١٧٧. والبيت من قصيدة لعنترة ابن شداد، مطلعها:

إذا كشف الزمان لك القناعا ومد إليك صرف الدهر باعا
فلا تخش المنية والقينها ودافع ما استطعت لها دفاعا

والبيت المرجود في المتن يروى هكذا في الديوان:

حصاني كان دلال المنايا (ديوان عنترة)، ص١٥٤.

(١٨٢) بديع القرآن، ص١٠٠.

(١٨٣) الأدب العصري، ص٥٤.

(الإجبال)

أما «الإجبال» فيرجع إلى الفعل الثلاثي المجرد «جبل» أي ضخُم وعظم، فإذا تحولنا إلى «أجبل» صار يعني «انقطع» وأصبح من مصطلحات الشاعر عندما تصيبه حالة من عدم القدرة على قول الشعر، فـ«الإجبال» يعني في النهاية الانقطاع أو الصعوبة في قول الشعر، وهذا هو ما حدث لحسان بن ثابت الذي كان قد أرق ذات ليلة، فعن له الشعر فقال:

متاريك أذناب الحقوق إذا التوت أخذن الفروع واجتثثن أصولها

ثم «أجبل» أي انقطع، فقالت له ابنته: كأنك أجبلت، قال أجل، قالت: أفأجيز عنك؟ قال وعندك ذلك؟ قالت: نعم. قال فافعلي. قالت:

أقاويل بالمعروف خرس عن الخنا كرام معاطي للعشيرة سؤلها(١٨٤)

(٣) مصدر الفعل الرباعي المزيد بالألف:

ومن أهم المعاني التي يرتكز عليها هذا المصدر المشاركة والمغالاة أو التكثير، وفي هذه الحالة الأخيرة تكون المفاعلة بمعنى التفعيل، وإذا نظرنا إلى المصطلحات التي وردت في هذا المصدر، وجدناها تدور حول معنيين لا ثالث لهما، وهما: التكثير. أي مضاعفة الأثر الدلالي للفعل، وقد رأينا معنى كهذا عندما تحدثنا عن التفعيل، ومن المصطلحات الواردة على هذا النحو «المبالغة» «المغالاة» «المراجعة» «المطالعة» «الملاحظة».

(المبالغة)

فـ «المبالغة» التي هي مصدر الفعل «بالغ» لها أصل ثلاثي مجرد «بلغ»،

---

(١٨٤) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية)، ج١ ص١٤١. والبيت من قصيدة حسان التي مطلعها:

وقافية عجت بليل رزينة تلقيت من جو السماء نزولها

(ديوان حسان بن ثابت) ص٢٩٣.

ومصدره «بلوغ» أي الوصول إلى الحد المنشود، فإذا ازداد الأثر الدلالي لهذا الفعل، أصبحنا في إطار تجاوز هذا الحد، وهو «المبالغة»، حيث «يدعى فيها لوصف بلوغه حدا بعيدا، وذلك إما أن يكون ممكنا في العقل والعادة، ...وإما أن يكون ممكنا في العقل دون العادة، ...وإما أن يكون غير ممكن فيهما»[١٨٥].

(المغالاة)

ومثله «المغالاة» التي أصلها الغلو، وغلاء الشيء يعني ارتفاع قيمته، نتيجة نفاسته، وهو أمر يحدث طبقا لقوانين العرض والطلب، أما «المغالاة» فهي عملية متعمدة، لها فاعل خارجي لرفع مستوى شيء حتى لو كان هذا الشيء غير جدير بالقيمة المنسوبة إليه، كما فعل مثلا ابن هانئ عندما رفع المعز لدين الله إلى درجة أوصلته إلى الكفر بعد أن تجاوز كل الحدود المقبولة، عندما مدحه بقوله:

فارزق عبادك منك فضل شفاعة ... وأقرب بهم زلفى فأنت مكين[١٨٦]

ويجب أن نلاحظ هنا أن الفاعل يتغير في هذين المصطلحين بالمضاعفة، مما يجعلها هي الأخرى - وهي في ذلك تشبه التضعيف - أقدر على جلب فواعل خارجية مؤثرة، لتزيد بها من الأثر الدلالي للفعل، على المستوى الكمي والمعنوي.

(المراجعة)

وإذا كان الرجوع إلى الشيء - والرجوع هو مصدر الثلاثي المجرد (رجع يرجع) - يعني العودة إليه، فإن «المراجعة» تمنح هذه العودة مغزى ينطوي على

---

(١٨٥) درة الجمان ص١٤٣.

(١٨٦) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج٢ ص٢٠٩. والبيت من قصيدته التي مطلعها:

هل من أعقة عالج يبرين ... أم منهما بقر الحدوج العين

(ديوان ابن هانئ) بشرح زاهد علي، ص٧٢٨:٧٤٢.

شيء من النقد والتمحيص، والتهذيب، نتيجة التنقيح،[١٨٧] على أنه ربما يقتصر معنى «المراجعة» على الرجوع أي العودة إلى الشيء فقط، إذا انتقلنا إلى البديع المعنوي، حيث يذكر فيه المتكلم «حادثة جرت بينه وبين غيره من سؤال وجواب بأحسن عبارة في أرشق سبك وأسهل لفظ، كقول أبي نواس وقد أحسن:

قال لي يوماً سليما ... ن وبعض القول أشنع
قال صفني وعليا ... أينا أسخى وأبرع
قلت إني إن أقل ما ... فيكما من حق تجزع
قال كلا، قلت مهلاً ... قال قل لي قلت اسمع
قال صفه قلت يعطي ... قال صفني، قلت يمنع»[١٨٨]

(المشاركة)

وعادة ما يكون الفعل فيها بين طرفين، وهي تنقسم إلى نوعين: إما أن يكون ذلك بفعل خارجي، ومن هذا الضرب «المساواة» «الملاءمة» «المقارنة» «الموازنة»، ويلاحظ في هذا السياق أن الطرفين المتشاركين بهذا المعنى في الفعل يمثلان قطبين يحاول الفاعل الخارجي التوفيق بينهما.

(المساواة)

ويبدو هذا في حالة «المساواة» بمعنييها: أعني تلك التي تقع بين «الإطناب» و«الإيجاز»، بحيث تكون فيها الألفاظ قوالب للمعاني، لا يزيد بعضها على بعض ولا ينقص، و«المساواة» بمعنى الملاءمة باعتبارها محاولة توفيقية بين المقام والمقال، بحيث تنزل الألفاظ والمعاني على قدر الكاتب والمكتوب إليه، فلا تعطي خسيس

---

(١٨٧) جواهر الأدب، ص٢٨؛ محمد؛ دياب، (تاريخ آداب اللغة العربية)، ج١ ص٨٠

(١٨٨) علم الأدب، ج١ ص١٩٢؛ الوسيلة الأدبية ج٢ ص١٣٨.

الناس رفيع الكلام، ولا تعطي رفيع الناس خسيس الكلام.[١٨٩]

أما القدماء، فقد وضعوا «المساواة» ضمن ثلاثية «الإيجاز، الإطناب، المساواة» في علم المعاني، وقد عرفه قدامة بأنه (أن يكون اللفظ مساويا لمعناه، حتى لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتاب رجلا فقال: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه ؛ أي مساوية لها لا يفضل أحدهما على الآخر، وذلك مثل قول امرئ القيس:

فإن تكتموا الداء لا نخفه وإن تبعثوا الحرب لا نقعد
وإن تقتلونا فإنا نكر وإن تقصدوا بدم نقصد)[١٩٠]

ويتفق كل من العلوى فى طرازه، والخوارزمى فى مفاتيحه مع هذا الرأي فى المساواة. فالأول يربطها بإيجاز التقرير عن طريق علاقة الترادف، ومعناها عنده (الذى تكون ألفاظه مساوية لمعناه، لا يزيد أحدهما على الآخر بحيث لو قدر النقص من لفظه، لتطرق الخرم إلى معناه على قدر ذلك النقصان) ومثاله قول الرسول - ﷺ - : (**الحلال بيّن والحرام بيّن، وبين ذلك مشتبهات**).[١٩١]

أما الخوارزمى، فقد عده ضمن كتاب مواضعات الرسائل، وعرفه بأن «**تكون الألفاظ كالقوالب للمعانى، لا تفضلها ولا تقصر عنها**»[١٩٢]. وقد احسن ابن سينا إيجاز القول فى المساواة عندما ذهب إلى إنها اتحاد فى الكم طبقا لما نقله عنه حازم القرطاجنى.[١٩٣]

(١٨٩) السابق ص١٥٢، وص٢٩٧.

(١٩٠) نقد الشعر، ص١٥٠.

(١٩١) الطراز، ج٢، ص١٢٠.

(١٩٢) الخوارزمى. مفاتيح العلوم، ص٧٨.

١٩٣. منهاج البلغاء، ص٧٤.

(الموازنة)

وربما يوقع الطرف الخارجي أثره على قطبي الفعل عن طريق محاولة تحديد العلاقة الخاصة بين هذين الطرفين، وذلك من خلال توضيح أوجه الشبه والاختلاف بينهما، «المقارنة» لترجيح إحدى الكفتين على الأخرى، بعد «الموازنة» بينهما، و«الموازنة» هنا قد تكون بين نصين أو شاعرين رأى الناقد أن بينهما حدوداً مشتركة يمكن أن تنطلق منها عملية «الموازنة» مثل «موازنة» الآمدي بين أبي تمام والبحتري، وذلك بغية تحديد مراتب الشعراء والكتاب وبيان فضل بعضهم على بعض(١٩٤).

وعند هذا الحد، تتحول إلى «موازنة» نقدية، حيث يسعى فيها النقاد إلى عرض ما حاولوا نقده على أشباهه من التصانيف، فيسبرونه بمعيار غيره للاستطلاع على مصداق نظمه أو محض نثره، وتفاوت طبقاته، وذلك على طريقة «الموازنة» و«المقابلة» (١٩٥).

المشاركة بدون فاعل خارجي. وتتميز عادة بالإيجابية، ولكن هذه الإيجابية تتفاوت طبقا لقوة المشاركة، وسيطرة أحد الطرفين على الآخر، وهذا يحملنا على تقسيمها إلى نوعين:

مصطلحات تعبر عن المشاركة المباشرة بين الطرفين بالتساوي، ومنها: «المفاخرة» «المعاظمة» «المهاجاة» «المنازعة» «الملابسة» «المشاكلة» «المطابقة» «المقابلة» «المداعبة» «المقارعة» «المشابهة»، وتتفق هذه المصطلحات فيما بينها على إلغاء انفراد واحد من الطرفين بالفعل على حساب الأخر.

(المشابهة)

إننا في المشاركة لا نستطيع أن نرى إلا الطرفين اللذين ينطوي عليهما

---

(١٩٤) منهل الوراد في علم الانتقاد، ج٢ ص٨٢.

(١٩٥) علم الأدب، ج١ ص٣٠٤٦.

مصطلح «المشابهة» بين الشعر الأندلسي «طرف أول»، والشعر الإفرنجي «طرف ثاني» - على سبيل المثال - جامعة تصوير المناظر الطبيعية،[١٩٦] بحيث يمكن لنا أن نراهما معا على نفس القدر من التكافؤ والتساوي. صحيح أن الشعر الأندلسي هو الفاعل الذي صدرت منه المشاركة، ووقعت على الشعر الإفرنجي، على نحو تمت معه «المشابهة» بينهما، إلا أن تأخره في اللفظ والرتبة - وبالتالي النظرة - لا يعني غيابه أو عدم أهميته بحال من الأحوال.

(المفاخرة)

فـ«المفاخرة» مثلا تقدم لنا نمطا من المشاركة المتفاعلة يتمثل في التنافس القوي بين شاعرين في إظهار المفاخر والأمجاد، وتخليد مآثر الحوادث والأيام، و«المفاخرة» تضم تحتها أنواعا مختلفة من هذا التنافس:

(المقارعة)

ومنها «المقارعة» على الإحسان التي جرت بين عامر ولبيد والأعشى من جهة، وعلقمة والحطيئة وفتيان من بني الأحوص من جهة أخرى، وأخذوا يتناشدون في «المقارعة» بحديث طويل.

(المعاظمة)

أما «المعاظمة» فتميل نحو التنافس في المصائب، كما حدث في «معاظمة» الخنساء وهند بنت عتبة، كل على فقيدها، الأولى على أخويها صخر ومعاوية، والأخرى على أبيها عتبة بن ربيعه وعمها شيبة وأخيها الوليد.. ويروى في هذا السياق أن الخنساء كان يضرب لها قبة في سوق عكاظ من كل عام، حيث كانت تعاظم قومها في فقد أخويها، وكانت تقول إنه ليس لدى أحد من العرب مصيبة أعظم من مصيبتها في فقد أخويها، فلما قتل عتبة وشيبة ابنا ربيعة، والوليد بن عتبة، جاءت هند بنت عتبة إلى سوق عكاظ، وضربت قبتها إلى

(١٩٦) تاريخ علم الأدب، ص٦٦.

جانب قبة الخنساء، وذلك على أساس أنهما أصبحتا سواء بسواء، وقالت هند تعاظم الخنساء في فقد أهلها:

أبكي عميد الأبطحين كليهما ومانعها من كل باغ يريدها

فردت الخنساء قائلة:

أبكي أخي عمرًا بعين غزيرة قليل، إذا قام الخليّ هجودها(١٩٧)

وهكذا تتخذ «المعاظمة» شكل المنافسة على العظيم من المصائب.

٢ – والنوع الثاني من المشاركة لا يتم فيه الفعل بشكل متساوي – ظاهريا على الأقل – بين الطرفين بقدر ما تكون لأحدهما الهيمنة الفعلية، بينما يتسم الطرف الآخر بالسلبية الظاهرية التي تنطوي على قدر من الإيجابية الباطنة، ويعبر عن هذه الحالة مصطلحات «المجاراة» «المعارضة» «المحاكاة»، وجميعها تعني التقليد، وتفترض أولا وجود طرفين هما: المقلّد والمقلَّد، وإذا كان المقلد بكسر اللام إيجابي الفعل هنا، فإن المقلد بفتح اللام هو الباعث على هذه الإيجابية، وذلك بما يمنحه من تحفيز للمقلد كيما يقوم بفعل التقليد، وتلك إيجابية في حد ذاتها، والتحفيز عملية سلوكية ناتجة عن الإعجاب الذي يقترن بالنزوع.

(المجاراة)

فلولا أن البارودي على سبيل المثال قد أعجب بقصيدة أبي فراس التي مطلعها:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر أما للهوى نهي عليك ولا أمرا

لما اندفع «يجاريها» بتلك القصيدة الرائعة التي يقول في مطلعها:

طربت وعادتني المخيلة والسكر وأصبحت لا يلوي بشيبتي الزجر

إنه الإعجاب الذي دفعه إلى أن ينظم قصيدة جميلة لما استقال من منصبه

(١٩٧) ديوان الخنساء، ص٦١: ٦٢.

كناظر للجهادية، وهي قصيدة بليغة «يجاري» فيها ابن سناء الملك في قصيدته:

سواي يخاف الموت أو يرهب الردى   وغيري يهوى أن يعيش مخلدا

ومطلع قصيدة البارودي:

سواي بتحنان الأغاريد يطرب   وغيري باللذات يلهو ويلعب[198]

(المعارضة)

والتقليد يتطلب من صاحبه ذوقا مدربا، يمكن صاحبه من التمييز بين جيد الشعر ورديئه، واختيار حلوه واجتناب غثه؛ والثمين وحده هو الذي يحمله على النزوع إلى تقليده، ولولا كل هذا لما تمكن البارودي من أن يقول «معارضا» قصيدة أبي نواس التي يقول في مطلعها:

أجارة بيتينا أبوك غيور   وميسور ما يرجى لديك عسير

وقصيدة البارودي من بديع الشعر الرقيق، ومطلعها:

تلاهيت إلا ما يجن ضمير   وداريت إلا ما ينم سفير[199]

إن «المعارضة» تقتضي اتفاقا في الوزن والقافية، ومعنى ذلك أن التحفيز الناتج عن الإعجاب يوقع المقلد (بكسر اللام) تحت تأثير المقلد (بفتح اللام)، وسطوته بما لا يستطيع معه فكاكا، إلى الدرجة التي تجعل نظمه مجرد صدى له، سواء على المستوى المضموني «المعنى» أو الشكلي «الوزن والقافية»، والتأثير كما هو معلوم من أهم عناصر الإيجابية، في الفعل، مما يؤكد حضور المشاركة.

---

(١٩٨) محمود باشا سامي البارودي، ص٢٤: ١٢٥؛ انظر (ديوان البارودي) ص٣٣٩.

(١٩٩) السابق، ص٤٤.

(المحاكاة)(٢٠٠)

على أن مصطلح «المحاكاة» يتميز عن قرينيه «المعارضة» و«المجاراة» في أنه يتخذ عدة أبعاد تتفق فيما بينها على إيجابية المحاكي «بفتح الكاف» والمحاكي «بكسر الكاف» على السواء، فـ «المحاكاة» قديمة قدم الطبيعة ذاتها، وهي عملية تحدث بصورة متفاعلة بين عناصر الطبيعة نفسها، كما تصور ذلك شعراء من قبيل ابن دريد الذي يقول في مطلع مقصورته:

أمـا تـرى رأسـي حاكى لونه طـره صبـح تحت أذيال الدجـى!

««محاكاة» الشيب لأول الصبح تشبيه جامعه عدم التمحق» (٢٠١).

وقد دأب الشعراء على البحث عن النماذج التي يمكن «محاكاتها» كما أسلفنا، سواء في الطبيعة أو في التاريخ الإنساني، حيث دفعهم إعجابهم ببعض النماذج الإنسانية القديمة إلى تقليدها و«محاكاتها» فيما يمثل المستوى الأخير من «المحاكاة»، وقد يكون الهدف من هذا النوع من «المحاكاة» التعلم أو إظهار الحذق والمهارة، مما يجعل التقليد، وبخاصة في البداية أميل إلى المطابقة بين المحاكى والمحاكي، فالحمصي مثلاً يتحدث عن هذا الشاعر الذي يميل إلى المحاكاة في أول عهد له بالشعر قائلاً: إن «**أول شعر تتمخض به قريحته، يكون على مثال القصيدة التي كان لها في عينه الحظ الأوفر، ومن بحرها وقافيتها، وقل أن يحيد عن معناها ... فيضع المحاكي نصب عينيه ويعمل على مثاله، لا توقفه عن هذا الاحتذاء صعوبة القافية أو اتساع الموضوع، وتفرعه أو براعته**

---

(٢٠٠) سنأتي إلى هذا المصطلح مرة أخرى بالتفصيل بوصفه الأساس النظري الذي انطلق منه النقد الإحيائي بصورة عامة على أساس تغير المجال المفهومي الخاص بها، مما أدى إلى تغيير المجال المعجمي للبنية المصطلحية الإحيائية بعد ذلك. (انظر الفصل الخامس).

(٢٠١) المواهب الفتحية، ج٢ ص٢٥. والبيت من مقصورة ابن دريد التي مطلعها:

يـا ظبيـة أشبـه شـيء بالمهـا ترعـى الخزامـى بين أشجار النقـى

(شرح المقصورة الدريدية) ص٦٨.

أو دقة الصناعة، بل هم مدفوعون إلى ذلك بطبيعة «المحاكاة، والتقليد»[٢٠٢].

* * *

٤/١ مصدر الفعل الخماسي

المزيد بالألف والتاء:

وقد حدد الصرفيون لهذه الصيغة ثمانية معاني أساسية تتمثل في الاتخاذ والاجتهاد، والتشارك والإظهار والمبالغة في معنى الفعل، ومطاوعة الثلاثي أو مضعفه، وأخيرا قد يأتي بمعنى أصله لعدم وجوده مجرداً [٢٠٣].

(الارتجال)

١ - ويمثل الصرفيون لهذا المعنى الأخير بمصطلح «الارتجال» وهو مصدر الفعل «ارتجل»، ولكن هذا الفعل يرجع إلى فعل ثلاثي مجرد، وهو «رجله رجلاً» أي أصاب رجليه فارتجل أي ارتبك، وهو من الأفعال الخاصة بالإبل، والارتباك يعقبه مجموعة من التصرفات السلوكية العفوية التي لا يسبقها أي استعداد أو روية من الفاعل، ويبدو أنه انتقل إلى الشاعر الذي يقول الشعر على البديهة عفو الخاطر دونما أقل استعداد يذكر، أو روية تحضيرية، حيث تأتيهم ألفاظهم عفوا ومعانيهم رهوا، ومبعث هذا «الارتجال» مجموعة من الدوافع النفسية التي تحرك مختلف المشاعر الوجدانية من غضب، كما حدث للحارس بن حلزة، عندما «ارتجل» معلقته «ارتجالاً»، وهو غضبان بين يدي عمرو بن هند، أو رغبة في إظهار القدرة على التمكن للفوز برضى الحكام، وكما فعل صفي الدين الحلي عندما «ارتجل» قصيدته المشهورة في وصف ليلة أوقدت فيها الشموع، في حضرة السلطان، فجاءت رقيقة اللفظ، رشيقة الأسلوب، ومطلعها:

---

(٢٠٢) منهل الوراد، ج٢ ص٢٥٠:٢٥١.

(٢٠٣) شذا العرف ص٤٣.

أهلا بشهـــب في سمـــــاء المجلس   هتكت أشعتها حجاب الحندس(٢٠٤)

ولذلك ارتبط «الارتجال» بسرعة البديهة، وحدة الخاطر وقوة الطبع، وسهولة اللفظ، ولين الأسلوب، وسلامة المعنى، وقد رسخ الآن مصطلح «الارتجال» للشاعر أو الخطيب الذي يتدئ القصيدة أو الخطبة من غير تهيئة سابقة أو استعداد وروية تحضيرية،(٢٠٥) وهو أمر يجعلنا نؤكد أن «الارتجال» في النهاية استجابة سلوكية عفوية تصدر عن الفاعل بمحفز خارجي، «دافع نفسي»، ودلالته على هذا النحو تعتبر تطويراً لمعنى الارتباك، الذي هو نتيجة «الرجل» «دافع خارجي محسوس».

ومن الواضح أن «الارتجال» يرتبط بالطبع المتدفق، وقوة البديهة كما ألمحنا، ولم تخرج الاستخدامات الإحيائية له عن هذا المعنى الذي يعود إلى النقد العربي القديم، ويعود أول استخدام للمصطلح بهذا المعنى إلى محجن بن فراس في بيت من الشعر يصف فيه خطيبا ويمدح قدرته على الارتجال يوم الحفل حيث يقول:

ومـــن خطيب غداة الحفل مرتجـــل   ثبت المقـــام أريب غير مفحـــــام

وجميع الاستخدامات النقدية لهذا المصطلح تتفق على معناه بشكل عام، بيد أنهم يختلفون فى نظرهم إليه فهم بين مؤيد له، معلٍ من قدره، وناقم عليه محطّ من قدره. وإلى الفريق الأول يميل بشار بن برد كما يتضح من قصيدته فى مدح واصل بن عطاء على خطبة خطبها استطاع فيها أن يتجنب الراء، وكان به لثغة فيها، (انظر البديهة). والمهم فيها أنه وضع الارتجال فى سياق يصلها بالبديهة والطبع، ويقابلها بالتحبير والتكلف. والذين يميلون إلى تأييد الارتجال يربطونه بالمقدرة الطبيعية والاستعداد الفطرى فى الطبع. هذه المقدرة هى التى تميز

---

(٢٠٤) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٤٣؛ ج٢ ص٢٥٨؛ علم الشعر، ج٢ من مقالات في علم الأدب، ص٣٠٩؛ ديوان صفي الدين الحلي، ص١٢٢، والبيت هو أول القصيدة:

(٢٠٥) رغبة الآمل من كتاب الكامل، ج١ ص١٣٢.

الأصيل من غير الأصيل من الشعراء، وإلا لصار كل من يرتجل بيتاً أو بضعة أبيات من الشعر، أيا كان مستواها الفنى شاعراً، ولا عذر له إلا أنه ارتجل. ولذلك، كان الأصمعي محقاً حينما عاب على الحارس بن حلزة «الإقواء» فى قصيدته الطويلة التى ارتجلها أمام عمرو بن هند. ولما أبدى معاصره أبو عبيدة معمر بن المثنى إعجابه بالنمر بن تولب فى مقدرته على الارتجال حيث يقول: (قيل للنمر بن تولب: كيف أصبحت يا ربيعة؟ فقال ارتجالا على البديهة:

أصبحت لا يحمل بعضى بعضا　　أشكو العروق النابيات نبضا
كما تشكى الاحربى العرضا　　كأنما كان شبابى قرضا[٢٠٦]

أما أنصار الفريق الرافض الارتجال، فقد استخدموا المصطلح فى سياقات تشي بذمهم له، ولومهم لمن يلجا إليه. ومنهم عبد الله الراسبى (ت٣٨هـ) حيث قال: (ازدحام الجواب مضلّة للصواب، وليس الرأي بالارتجال،ولا الحزم بالاقتضاب). ويتابعه فى ذلك عمر بن هبيرة، ويبدو من هذه العبارة التى يوجهها إلى بعض بنيه: (ولا تكونن أول مشير، وإياك والرأى الفطير، وتجنب ارتجال الكلام).[٢٠٧]

٢ - ويدخل في باب المطاوعة مصطلحات «الاستواء» «الانتباه» «الاقتران» «الاضطراب» «الاعتدال» «الانتظام» «الاتساع» «الابتذال»، والمطاوعة كما هو معروف عكس التعدية، من حيث أن مفعول الفعل الثلاثي المجرد يتحول إلى فاعل للفعل المزيد، بينما يغيب الفاعل الأصلي الذي صدر عنه الفعل، وقد تكون المطاوعة لأصل الفعل مجرداً من الزيادة، مثل «الاقتران» «الاعتدال» «الانتظام».

(الاقتران)

فـ«الاقتران» أحد أسباب تداعي المعاني في الذهن، و«اقتران» الأشياء ببعضها

---

(٢٠٦) ديوان المعانى ٢-٢٢٦ ؛ الشعر والشعراء ١-١٩٧-١٩٨.

(٢٠٧) زهر الآداب، ١-١١١ ؛ البيان والتبيين، ٢-١١٢،١٨٨، ٢٧٢.

البعض لا يحدث من تلقاء نفسه، بل هو يحدث كنتيجة مترتبة على فعل فاعل خارجي، يتمثل هنا في المخيلة التي قرنت الأشياء بالأشياء فاقترنت.(٢٠٨)

(الانتباه)

وقد تكون الزيادة لمضعفه كـ «الانتباه» و«الاتساع»، و«الانتباه» قوة الاستعداد للفهم والإدراك،(٢٠٩) هذه القوة لا تأتي من تلقاء نفسها، بل هي استجابة طبيعية لمثير خارجي «منبه» يتولد عنها اتجاه الحواس نحو الشيء المحاكى، سواء على المستوى الإبداعي «عناصر طبيعية أو نماذج قابلة للتقليد» أو لتلقي «الكلام الشعري أو غيره»، وعندئذ، يتوارى المنبه «فاعل أول» خلف المنتبه «فاعل ثاني»، المتحفز بهذا التنبيه، سواء كان هذا المنتبه هو الشاعر أو المتلقي.

(الابتذال)

٣ - ويمكن التمثيل على المبالغة في معنى الفعل بمصطلحات «الابتذال» «الابتكار» «الاختراع» «الاختلاق» فبذل الشيء يعني إنفاقه، أما «ابتذاله» فيعني الإسراف في هذا الإنفاق، والإفراط في استخدامه إلى درجة انعدام قيمته، إن لم يتبدد أصلاً، وفي هذه الحالة، يكون غياب الشيء مع انعدام قيمته خيرا من وجوده، فالاستعارة قيمة في حد ذاتها، وهي أبلغ من التشبيه بالطبع، ولكن إذا انعدمت قيمتها نتيجة «الابتذال» لاقترابها من العامية، كقولنا: «تنمر غيظاً، ورأيت أسدا» (٢١٠)، وذلك في أن الجامع يظهر فيها ظهوراً مباشراً، فخير لها ألا توجد أصلاً.

ومصطلح «الابتذال» من المصطلحات الشائعة الاستخدام منذ القدم، ولكنه كان يحمل معاني أكثر اتساعا مما ألمحنا إليه عند الإحيائيين، فنجده مثلا عند ابن الأثير:

---

(٢٠٨) الخيال في الشعر العربي، ص١٥:١٦.

(٢٠٩) فلسفة البلاغة، ص١٤٣.

(٢١٠) علم الأدب، ج١ ص٧٥.

«ما كان من الألفاظ دالاً على معنى وضع له في أصل اللغة، وغيرته العامة وجعلته دالاً على معنى آخر. مما كثر دورانه على ألسنة العامة، دون أن يخالفوا ما وضع له في أصل اللغة» [٢١١].

أما الابتذال عند السبكي فهو للفظ أيضا. «اللفظ إذا يوصف بالابتذال، لأنه كثر في ألسنة العامة، وكان لذلك المعنى اسما استغنت به الخاصة عن هذا، فهذا يقبح استعماله لابتذاله ....أو أن حاجة العامة له أكثر، فهو كثير الدوران بينهم كالصنائع فهو مبتذل» إنه فيما يرى ليس وصفا ذاتيا ولا عرضا لازما، بل لاحق من اللواحق المتعلقة بالاستعمال في زمان دون زمان، وصقع دون صقع[٢١٢].

وقد يكون الابتذال عبارة عن اجتماع المعرض الحسن على ما يشاكله من المعاني. كقول كثير:

فقلت لها يا عز كل مصيبة   إذا وطنت يوما لها النفس زلت

(قد قالت العلماء لو أن كثيرا جعل هذا البيت في وصف حرب لكان أشعر الناس)[٢١٣].

وكما يكون الابتذال للفظ يكون للمعنى وعندئذ يطلق عليه المعنى العامي كقول أبي نواس:

يسبق طرف العين في التهابه

(فهو معيب لأنه قد قصد إلى معنى عامي مبتذل)[٢١٤].

---

(٢١١) الجرجاني، الوساطة. ص٣٩٤

(٢١٢) بهاء الدين السبكي، عروس الأفراح. ص٣٨٥ و٣٨٦.

(٢١٣) ابن طباطبا. عيار الشعر ص٨٥.

(٢١٤) الوساطة ص٣٩٤.

(الابتكار)

وإذا كان البكور مصدر الفعل «بكر»، ومعناه الخروج مبكرا وقبل الآخرين، فإن «الابتكار» هو الوصول إلى شيء لم يصل إليه أحد من قبل، مما يجعل المبتكر متقدما على غيره في ذلك، فيصبح جديرا بأن ينسب إليه هذا المصطلح مثلما حدث للمتنبي عندما وصف الموت قائلا:

وما الموت إلا سارق دق شخصه   يصول بلا كف ويسعى بلا رجل(٢١٥)

فالموت من المعاني العامة المألوفة لدى الشعراء، ولكن تشبيهه باللص من المعاني الخاصة التي «ابتكرها» المتنبي، ومثله قول الآخر في وصف الشتاء:

والنار فاكهة الشتاء فمن يرد   أكل الفواكه شاتياً فليصطل(٢١٦)

والمبالغة في معنى الفعل هنا مقبولة، لأنها تقوي معنى السبق الذي ينطوي عليه الفعل الأصلي، وتضاعف من أثره الدلالي، على المستوى الكمي والمعنوي، فيتحول إلى الابتداع.

وقد تم استخدام المصطلح في النقد العربي القديم، وبدأ هذا الاستخدام للفعل مجردا، ثم أصبح له مزيدا بالألف والتاء كما سنرى، ويعد عبد الحميد الكاتب أول من استخدم هذه الكلمة بالمعنى الاصطلاحي لوصف غير المسبوق من المعاني عندما يقول: (خير الكلام ما كان لفظه فحلا ومعناه بكرا).(٢١٧) (وقد عبر عبد الله بن المبارك (ت١٨١) عن هذا المعنى في بيت من الشعر أشاد فيه بقدرة الإمام مالك بن أنس على ابتكار الكلام يقول فيه:

---

(٢١٥) شرح ديوان المتنبي ص١٧٠:١٧٥. والبيت من قصيدة يرثي بها أبا الهيجاء عبد الله بن سيف الدولة، مطلعها:

بنا منك فوق الرمل ما بك في الرمل   وهذا الذي يضني كذاك الذي يبلي

(٢١٦) علم الأدب، ج١ ص٤٩.

(٢١٧) ابن معصوم المدني. أنوار الربيع في أنواع البديع. م٦-ص٢٠٤.

صموت إذا ما الصمت زين أهله وفتاق أبكار الكلام المختم[٢١٨]

و«أبكار» جمع «بكر» وهى إشارة إلى أول الولد أو إلى الشيء الذي لم يمس بعد. وهى دلالة استخدمها سهل بن هارون (ت٢١٥) وصفا للمعنى في قول شبيه بقول عبد الحميد إن لم يكن هو بلفظه.[٢١٩]

على أن الأصمعى أول من استخدم الكلمة بصيغتها المزيدة بالألف والتاء في تعليقه على ثلاثة أبيات متشابهة لثعلبة بن صعير ولبيد بن ربيعة وذى الرمة، وهى على الترتيب:

فتذكرا ثقلا رثيدا بعدما ألقت ذكاء يمينها في كافر

حتى إذا ألقت يدا في كافر وأجن عورات الثغور ظلامها

إلا طرقت منه يوما بذكرها وأيدي الثريا جنح في المغارب

فقال الأصمعي: (أول من ابتكر هذا المعنى ثعلبة بن صعير وهو أقدم جداً من لبيد).[٢٢٠]

ويعنى أنه سبق إلى هذا المعنى دون غيره بحيث أصبح كل من جاء به بعده مقلدا لا مبتكراً.

(الائتلاف)

٤ - ومن المصطلحات التي تجمع بين التشارك والمطاوعة في آن «الائتلاف» الذي ينطوي في جميع حالاته على طرفين يقع الفعل شركة بينهما: «اللفظ والمعنى»، «اللفظ والوزن» «المعنى والوزن» وغير ذلكن ولكن هذا التشارك لا يتم إلا بفعل فاعل خارجي، يقوم بعملية التأليف بين هذين الطرفين، ثم يتوارى خلفهما بمجرد حدوث «الائتلاف»، الذي هو استجابة طبيعية أو كما يقول

---

(٢١٨) العقد الفريد م٢-ص٢٢١.

(٢١٩) النويرى. نهاية الأدب. م٧ - ص١٠.

(٢٢٠) أبو عبيد البكرى. سمط اللآلي. م٢- ص٧٦٩.

الصرفيون: «مطاوع لمضعف الثلاثي «ألّف»، فتصبح الألفاظ مطلوبة لمعانيها» كما يقول النابلسي: «ليس فيها لفظة غير لائقة بذلك المعنى، فإذا كان المعنى فخيما كانت الألفاظ جزلة، وإذا كان المعنى لطيفاً أو غريباً أو رقيقاً، أو متوسطاً، كانت الألفاظ رقيقة أو لطيفة أو متوسطة»(٢٢١).

ويبدو أن الإحيائيين قد ورثوا هذا المصلح عن النقد العربي القديم، وقد شاع هذا المصطلح بصورة بارزة في القرن الرابع الهجري ولا سيما عند أصحاب كتب نقد الشعر من أمثال قدامة بن جعفر ومن بعده ابن رشيق في عمدته. ثم ابن أبي الإصبع في كتابه بديع القرآن.

فقدامة مثلاً يقسم الائتلاف إلى أربعة أنواع: ائتلاف المعنى مع اللفظ، والمعنى مع الوزن، واللفظ مع الوزن، وأخيرا القافية مع المعنى. والأول عبارة عن مساواة اللفظ للمعنى، والإشارة إليه بإيماء أو لمحة دالة، وأن يدل اللفظ على معنى هو ردف للمعنى المراد وتابع له، هذا: فضلاً عن إيثار اللفظة المجانسة التي تحتمل معنيين متغايرين. ومن الواضح أن قدامة وضع لهذه الصفات مصطلحات خاصة بها مثل المساواة والإرداف والإشارة والتمثيل والمطابقة والمجانسة. ولهذا النوع من الائتلاف عيوب منها الإخلال بالمعنى بأن يترك من اللفظ ما به يكتمل المعنى، أو يزاد فيه ما يفسر به المعنى وهو ما اصطلح عليه بالإخلال(٢٢٢).

والنوع الثاني أى ائتلاف المعنى والوزن فيعنى به أن تكون المعانى مستوفاة في الكلام مؤدية للغرض على أكمل وجه، لم يضطر الشاعر حرصا على إقامة الوزن إلى الإنقاص منها أو الزيادة عليها. أو كما يورد قدامة بلفظه: لم يضطر الوزن إلى نقصها عن الواجب ولا إلى الزيادة فيها عليه، وأن تكون المعانى أيضا

(٢٢١) السابق ص١٩٧.

(٢٢٢) نقد الشعر. ص١٥٠-١٦٥.

مواجهة للغرض لم تمتنع من ذلك ولم تعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته ٢٢٣.

وثالث أنواع الائتلاف هو اللفظ مع الوزن. ونعتها عند قدامة صحة بنية الأسماء والأفعال التى يجب أن تكون مصاغة في ترتيب ونظام لم يضطر الوزن الشاعر إلى النقص في البنية أو الإخلال بالترتيب والنظام أو تأخير ما يجب تقديمه أو العكس(٢٢٤).

وأخيرا ائتلاف المعنى مع القافية. وهنا أيضا يؤكد قدامة أنه لابد أن تكون القافية معلقة بمعنى البيت المتقدم تعلق نظم له وملائم لما مر فيه. ومن هذا النوع من الائتلاف، يستنبط قدامة التوشيح والإيغال، وسوف يردان في محلهما من المعجم(٢٢٥).

على أن هناك مفهوما للائتلاف نادى به ابن أبى الإصبع في كتابه بديع القرآن. وهذا علاوة على اتفاقه مع قدامة في القول بائتلاف اللفظ مع المعنى الذى هو عنده عبارة عن أن تكون ألفاظ المعنى المطلوب ليس فيها لفظة غير لائقة بذلك المعنى، ومثال ذلك قوله سبحانه: ﴿إن مثل عيسى عند الله كمثل آدم خلقه من تراب﴾ (آل عمران٥٩) أما هذا المفهوم الخاص الذي يتميز به ابن أبي الإصبع فهو جزالة اللفظ في مقابل فخامة المعنى، أو رقة اللفظ في مقابل رشاقة المعنى، أو غرابته في حالة غرابة المعنى. ومن شواهد هذا القسم من الائتلاف من الكتاب العزيز قوله تعالى: ﴿قالوا تالله تفتأ تذكر يوسف حتى تكون حرضا أو تكون من الهالكين﴾ (يوسف، آية ٨٥).(٢٢٦)

---

(٢٢٣) المصدر السابق ص١٦٧.

(٢٢٤) نفس المصدر ص١٦٦.

(٢٢٥) نقد الشعر ص١٦٦-١٦٧.

(٢٢٦) ابن أبى الإصبع. بديع القرآن. تحقيق الدكتور حفنى محمد شرف. القاهرة ١٩٥٩. ص١٢٣.

(الاعتذار)

٥ - كما أن معنى الإظهار ممثل هنا بمصطلح «الاعتذار»، وهو أحد الأغراض الشعرية المعروفة والشائعة منذ القدم، وفيه يقوم الشاعر «بدرء التهمة عنه، والترفق في الاحتجاج على براءته منها، واستمالة قلب المعتذر إليه واستعطافه عليه»،(٢٢٧) كقول النابغة يخاطب النعمان ويعتذر له عما نسب إليه:

ما إن أتيتك شيئا أنت تكرهه	أسفا فلا رفعت صوتا إليّ يدي
أسفا فعاقبني ربي معاقبة	قرت بها عينا من يأتيك بالحسد
وما أبرأ من قول قذفت به	طارت نوافذه حرّى على كبدي
أنبئت أن أبا قابوس أوعدني	ولا قرار على زأر من الأسد
مهلا فداء لك الأقوام كلهمو	وما أثمّر من مال ومن ولد(٢٢٨)

(الاختبار)

٦ - ونود أن نختم هذه الصيغة المصدرية بمصطلح خاص يعبر عن معنى الطلب، وهو ما لم يذكره الصرفيون، وأعني به مصطلح «الاختبار» بمعنى طلب الخبرة، فـ «الاختبار» هو المرحلة الأولى التي يقوم فيها الشاعر بترك العنان لحواسه، كيما تقوم بتزويد عقله بالمدركات الحسية والتجارب الحياتية، اجتماعية كانت أو شخصية، تاريخية كانت أو إنسانية، فتتكون لديه الخبرة اللازمة التي تعينه على صياغة الشعر المفعم بخلاصة هذه الخبرة، سواء على المستوى المضموني، أو المستوى الشكلي(٢٢٩).

---

(٢٢٧) جواهر الأدب، ص٣٨١؛ علم الشعر ص٢٩٩.

(٢٢٨) مذكرات في أدبيات اللغة العربية، ص١٠.

(٢٢٩) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص١٠٩، والحديث هنا عن «اختبار» الحياة على المستوى الاجتماعي دون الفني، عند امرئ القيس نتيجة أسفاره الكثيرة.

المزيد بالتاء وتضعيف العين:

ومن أهم المعاني التي تدل عليها الزيادة في هذه الصورة المطاوعة، التكلف، التدرج، التجلب، على أن أهمها جميعا المطاوعة، ومنها «التخيل» «التذكر» «التعرف» «التفتق» «التمكن» «التوسط» «التوقد» «التأثر».

وقد تحدثنا عن طبيعة معنى المطاوعة من قبل، ويكفي هنا أن نمثل عليه بشيء من التفصيل من خلال ثلاثة نماذج:

(التخيل)

إن المخيلة كما أثبتنا هي التي تقوم بعملية التخييل، سواء على المستوى الإبداعي، مدفوعة بالنماذج المراد محاكاتها، أو مستوى التلقي، محفزة بالكلام الشعري الذي يمثل النموذج المحاكي، فإذا أراد الشاعر مثلا أن يتصدى «لأمثال هذه الصور الطبيعية الجميلة، وأراد تخييلها، ما استطاع ذلك ولا ما يقاربه إلا إذا تحول في صناعته، ويكون تحوله، بأن يحيي هذه الجمادات، وينسب إليها أفعالا وتأملات فيها شيء من المناسبة لأوصاف تلك الصور، وهيئتها الظاهرة، فينتقل الذهن من تلك المناسبات التي «تخيل» الحقيقة عينها»[(٢٣٠)].

(التذكر)

ولكن هذه المخيلة لا يمكن أن تؤدي عمله على خير وجه إلا إذا اعتمدت على قوة «التذكر»، وهي تداعي المعاني وخطورها على الذهن بسهولة، وبعد أن تتراءى للمخيلة الصور بواسطة «التذكر» تستخلص منها ما يلائم الغرض،[(٢٣١)] و«التذكر» نفسه استجابة طبيعية للرغبة في استدعاء المعلومات المخزنة في الحافظة أو الذاكرة.

---

(٢٣٠) فلسفة البلاغة، ص١٢٩.

(٢٣١) الخيال في الشعر العربي، ص١٤.

(التأثر)

ولكن أهم المصطلحات التي تعبر عن معنى المطاوعة في هذه الصيغة الصرفية تعبيرا واضحا مصطلح «التأثر»، الذي هو نتيجة مباشرة لعملية التأثير، والتأثير يحدث بفعل فعلين خارجيين، يترتب ثانيهما على أولهما طبقا لأسبقية الإبداع على التلقي، فعلى المستوى الأول، تقوم المدركات والمحسوسات والظواهر الطبيعية بالتأثير على الشاعر، فـ «يتأثر» بها، وهي المرحلة التي تسبق أو لنقل تدفع الشاعر إلى الإبداع، لأنها علة وجوده التي تؤدي إليه،[٢٣٢] والشعر هو نتاج هذا الإبداع،، بظهوره يصبح بدوره فاعلاً خارجياً، تتمثل حقيقته في المعاني والتخييل فيما يحدث من تأثير على النفس،[٢٣٣] وعند هذا الحد، نكون قد ولجنا مستوى «التلقي» حيث يتحول المتلقي من مفعول وقع عليه التأثير إلى فاعل متأثر، وإن كان سلبيا في مقابل إيجابية الشاعر، المؤثر الذي سبق له أن كان سلبيا أثناء عملية «التأثر» «على المستوى الإبداعي»، ولكنه تخلص من هذه السلبية، لنقل إن سلبية الشاعر ضرورية في هذا السياق، لأنها هي العلة الحقيقية للإبداع الأدبي، إذ يتزود من خلالها بالشحنة اللازمة التي تدفعه دفعا إلى أن يكون شاعر إيجابيا مؤثرا، والخلاصة أن الشاعر يتجاوز مرحلة المطاوعة السلبية إلى «التعدي» الإيجابي، بينما يظل المتلقي واقفاً عند حد هذه المطاوعة السلبية.

ويلي المطاوعة التكلف في معنى الفعل، ومنه «التخلص» «التفكر» «التلطف» «التصرف» «التعمق» «التعلل» «التقعر» «التكلف»، ومعنى التكلف هنا متفاوت بصورة كبيرة، ويبدأ بالبسيط نسبيا الذي لا نلاحظ فيه فرقا واضحا بين معنى الفعل الأصلي الثلاثي المجرد، ومعناه بعد الزيادة، ولو أخذ على ذلك مثلا مصطلحي «التخلص». و«التلطف».

---

(٢٣٢) مختارات المنفلوطي، ص١٧٦؛ سحر الشعر ص٢٥.

(٢٣٣) تاريخ علم الأدب، ص١٧٨.

(التخلص)

فلا يوجد فرق كبير بين «خلص» الشاعر و«تخلص» من غرض إلى غرض ن أي انتقل الشاعر إلى الغرض الثاني بعد أن أنهى كلامه في الغرض الأول، اللهم إلا في أن الأخير يفترض ضرورة أن يتم ذلك بطريقة فنية لا تجعله ظاهراً، مما يدل على حذق الشاعر الذي يأخذ «في معنى من المعاني فبينما هو فيه إذ أخذ بمعنى آخر غيره، وجعل الأول سبباً إليه، فيكون بعضه آخذا برقاب بعض من غير أن يقطع كلامه، ويستأنف كلاما آخر، بل يكون جميع كلامه كأنما أفرغ إفراغا في قالب واحد، وذلك مما يدل على حذق الشاعر وقوة تصرفه... ومما جاء من «المتخلصات» الحسنة قول المتنبي (ت٣٥٤هـ):

خليلي إني لا أرى غير شاعر فلا منهمو الدعوى وتلك القصائد
فلا تعجبا أن السيوف كثيرة ولكن سيف الدولة اليوم واحد(٢٣٤)

(التلطف)

وكذلك فإن الفرق لا يمكن أن يكون جوهريا بين لفظ «لطف» بالشيء، و«تلطف» به، أو إليه، بمعنى رفق به ولان، إلا في أن الأخير يضيف إلى ذلك ضرورة أن يدخل الفاعل إلى المفعول، أو بعبارة أخرى الشاعر إلى المتلقي بحيث لا يشعر الأخير إلا وقد أخذ الأول بمجامع قلبه، وذلك بإثارته رغبة في تلقيه، وإنشاء نشوة الغرام بأحاديثه، مع كثرة التصرف بوجوه الكلام، مع ضرورة أن **«يسبكه في أحسن القوالب، ويدبجه بأشكال البديع ورائق العبارات، ومحاسن المقالات، والتقال من غرض إلى غرض، ومن أسلوب إلى أسلوب، ذلك لأن النفس قد جبلت على محبة التحول، وطبعت على إيثار التنقل»**(٢٣٥).

(٢٣٤) جواهر الأدب، ص٢١؛ الوسيلة الأدبية ج٢ ص١٥٤؛ وانظر شرح ديوان المتنبي ج١ ص٣٩٠:٣٩٤. والبيتان من قصيدته التي يمدح فيها سيف الدولة ويذكر هجوم الشتاء الذي عاقه عن غزو خرشنة، ومطلعها:

عواذل ذات الخال فيّ حواسد وأن ضجيع الخود مني لماجد

(٢٣٥) علم الأدب، ج١ ص٢٥٦:٢٥٨.

(التصرف)

ولكن التكلف قد يمضي أبعد من ذلك، فيصل إلى أقصى الطرف المقابل حيث يتوهم انعدام الصلة بين معنى الفعل مجردا ومعناه مزيدا، على نحو ما نجد بين «الصرف» بمعنى الإنفاق والاستهلاك، و«التصرف» الدال على المهارة والاقتدار، ولكن قد يكون هذا هو التفنن في استخدام الشيء ذاته – أو بعبارة أخرى التفنن في استهلاكه وإنفاقه دون أن يبدده – بحيث يمكن للشاعر مثلا أن يتناول المعنى «الذي يقصده فيبرزه في عدة صور، تارة بلون الاستعارة، وتارة بلون التشبيه، وآونة بلفظ الإرداف، وحينا بلفظ الحقيقة».[٢٣٦] أو أن يبلغ الشاعر من الملكة والقوة ما يمكنه من القدرة على الإجادة في كافة الفنون الشعرية، وذلك إذا وسعنا دلالة المصطلح[٢٣٧].

(التكلف)

ولا يجب علينا أن ننسى فيما يتعلق بهذا المعنى مصطلح «التكلف» نفسه، على المستوى النقدي، الذي يقع في الطرف المقابل لـ«طبع» في القول، وكذلك في موازاة «الصنعة»، و«التكلف» هنا يعني المبالغة في مجانبة العفوية والطبعية، إلى الدرجة التي يظهر معها أثر الصناعة التي غالبا ما تخرج الفن عن الأصالة المفروضة فيه، فمن المعروف مثلاً أن استخدام البديع في الشعر من الأشياء المطلوبة لا لذاته بقدر ما هو لإكساب الشعر القدرة على التمكن من النفوس، فتستطيبه وتتذوق معانيه، ولكن شريطة أن يكون هذا الأمر غير مقصود أو متعمد، بل صادر عن الطبع بوصفه عنصرا جوهريا متفاعلا مع غيره من العناصر الشعرية الأخرى، بحيث لو تم حذفه أو استبداله، لفقد الشعر قدراً كبيراً من شعريته. فإذا ما تم تجاوز ذلك، إلى الإكثار من استخدامه، وحشو الشعر به،

---

(٢٣٦) السابق، ج١ ص١٧١.

(٢٣٧) حسن توفيق، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص١١١.

كان هذا هو «التكلف» عينه، كما يقول الخالدي عن بعض الشعراء الذين أفرطوا في استخدام البديع في النظم والنثر «ظنا منهم أنه أساس البلاغة، والمقصود منها بالذات، فملأوا بالبديع والاستعارات النظم والنثر، فصرفوا الذهن وأجهدوا العقل»[٢٣٨].

«التكلف» إذن هو التصنع، ولقد «جاء في العقد الفريد «التكلف» أن يأتي الكاتب بما ليس من طبعه، وقد قالوا: ليس الفقه بالتفقه والفصاحة بالتفصح، وإنما قيل الطبع أملك ... وقد أكثرت العرب من صفة الطبعية، وسموها بأسماء مختلفة»[٢٣٩].

(التدرج)

٣ – ومن المصطلحات التي جاءت في معنى التدرج مصطلح «التدرج» نفسه، ويعني الارتقاء درجة من الأضعف إلى الأشد قوة، في الانتباه والتأثر، و«التدرج» من أهم أسباب التأثير البلاغي، إذ يتعين على المرء فيما يقول جبر ضومط: «أن ينتقل من الحسن إلى الأحسن، ومن المنبه إلى المؤثر، ومن المؤثر إلى المهيج، ومن السبب البعيد إلى ما هو أقرب منه، وهلم جرا، وذلك لأن النفس إذا لم تكن متهيئة للمؤثر وفوجئت به ابتداء، فهي إما أنها لا تتأثر به على ما ينبغي، وإما أن يصدمه صدمة لا تطيق احتمالها»[٢٤٠]. وبذلك تصبح البلاغة فارغة من روحها التأثيري، الذي هو جوهرها الضروري، وقد أحسن الشاعر كل الإحسان في فهم هذا المعنى عندما قال في مقصورته:

أما ترى رأسي حاكى لونه   طرة صبح تحت أذيال الدجى

وحاصل معنى البيت تشبيه شعر رأسه بالصبح الذي لم يتحقق لضوئه، ولما

---

(٢٣٨) تاريخ علم الأدب، ص٢٨.

(٢٣٩) علم الأدب ج١ ص١٢٥.

(٢٤٠) فلسفة البلاغة، ص١٥٣.

كان ذلك غير واف، «تدرج» إلى الإشارة إلى عدم وقوفه على المرتبة الأولى بقوله: «**مثل اشتعال النار في جمر الغضا**»(٢٤١). بل أحسن كل الإحسان حمزة فتح الله نفسه الذي فهم هذا المعنى الخاص بـ «التدرج» وعبر عنه في هذا التعليق منه على ذلك البيت وإن جاء استخدامه للمصطلح بصيغة الفعل الماضي.

(التأمل)

٤ - ومن المفيد أن نختم هذا المصدر بمصطلح يختلف معنى فعله مجردا عنه مزيدا كل الاختلاف، وأعني به مصطلح «التأمل»، صحيح أنه يمكن تجريده إلى جذر ثلاثي «أمل» الشيء أملاً: أي رجاه، إلا أن هذا المعنى يختلف عن «التأمل» أي فحص الشيء وإعادة النظر فيه مرة بعد المرة، وغالبا ما ينطوي عل شيء «المتأمَّل» بفتح الميم على قدر من العمق يحمل «المتأمِّل» بكسر الميم على القيام بهذه العملية، كما نجد مثلاً في شعر ابن خفاجة الأندلسي الذي يمتاز بالجزالة وكثرة المعاني «**وازدحامها في اللفظ حتى يحتاج الأمر في فهمها إلى «التأمل» على خلاف مذهب الأندلسيين**»(٢٤٢).

المزيد بحرفي التاء والألف

اشتهرت هذه الصيغة بأربعة معاني رئيسية هي على الترتيب: التشارك، والتظاهر، ومطاوع «فاعل» وأخيرا حصول الشيء متدرجاً(٢٤٣).

فإذا أمعنا النظر في كل معنى من هذه المعاني على حدة، وجدنا أن «التشارك» أولا في هذه الصيغة يختلف عن «المشاركة» التي التقينا بها في الفعل الرباعي المزيد بالألف «فاعل»، وذلك أن التشارك في الخماسي يجعل كلا من الطرفين فاعلا في اللفظ والمعنى، كقولنا: تحادث الرجلان، فكلا الرجلين وقع

(٢٤١) المواهب الفتحية ج٢ ص٢٦.

(٢٤٢) جواهر الأدب، ص٥١١.

(٢٤٣) شذا العرف، ص٤٣.

منه فعل الحديث، بينما في قولنا: حادث الرجل الرجل، نجد أن أحد الرجلين وقع منه فعل الحديث، في الوقت الذي وقع على الآخر لفظا، هذا مع أن الفعل صدر منهما في المعنى، ومن ناحية أخرى، يتميز التشارك بإمكانية تعدد الفاعلين فيه إلى ما لا نهاية، مما يعني أننا قد تجاوزنا حد طرفي المشاركة السالفة الذكر، ومن أهم المصطلحات الواردة في هذا المعنى: «التشابه» «التباين» «الترادف» «التجاذب» «التنافر» «التجانس» «التعاقب» «التماثل».

(التجانس)

فبينما ينحصر معنى «الجناس» على سبيل المثال في المماثلة التي تحدث بين طرفين لا ثالث لهما، تتعدد الأطراف التي يتضمنها «التجانس» كما نتحدث مثلا عن «تجانس» القوافي بوصفه من أهم سمات الشعر العربي[٢٤٤].

(التوازن)

ومثله «التوازن» الذي يختلف عن «الموازنة» التي انحصرت في المقارنة بين شاعرين أو نصين لترجيح أحدهما على الآخر، أو المماثلة بين قرينتين « في السجع»، بينما تتعدد الأطراف عندما نتحدث عن ضرورة «توازن» نبرات الغناء، وتشابه إيقاعاته، وإلا لكان صوتاً مملاً لا معنى له ولا تأثير فيه؛ شأنه شأن الطبيعة ذاتها التي تبتغي «توازن» كافة أجزائها وسائر كائناتها، مع انتظامها[٢٤٥].

(التناسب)

وعلى حين لا يتعدى مفهوم المناسبة العلاقة التي تربط بين طرفين لا أكثر، «المعنى واللفظ» «الأصل والفرع» في حالة المجاز، وما إلى ذلك، مما لا تتجاوز فيه المشاركة هذين الطرفين، فإننا نجد «التناسب» لا يتسم بتعدد الأطراف فحسب، بل وتنطوي أطرافه أيضا على نوع من التناسق والتشابه، كأن تضم

(٢٤٤) سحر الشعر، ص٥٨.

(٢٤٥) مختارات المنفلوطي، ص١٢٧.

مجموعة من المعاني إذا تحدثنا عن أن ترابط المعاني واتساقها أقوى دليل على حسن الإنشاء، أو أن نتحدث عن وفرة القوافي العربية «المتناسبة» بما يتعذر وجود نظيره في سائر اللغات(٢٤٦).

(التنافر)

ولا تختلف هذه الحالة عن حالة التشارك التي تسمح لنا برؤية كافة الحروف «المتنافرة» بوصفها فواعل متفاعلة متكافئة، يصدر عنها جميعاً فعل «التنافر» على قدم المساواة، فيصبح اجتماعها ثقيلاً على اللسان بحيث يتعذر النطق بها، وهي جميعها حاضرة يمكن رؤيتها بصورة آنية لا تعاقبية(٢٤٧).

ومن هذه الزاوية، يمكن الحديث عن مصطلحات «الترابط» «التراص» «التماسك» في تمثيلها للتشارك المتساوي ذي الأطراف المتعددة التي تقع جميعا تحت تأثير فعل واحد، وينحصر دور هذا الفعل في تهيئة الأطراف نفسها لأن تتنامى وتتفاعل فيما بينها، محققة فعل التشارك على وجهه الأكمل.

ومصطلح «التنافر» من المصطلحات القديمة الاستخدام على المستوى النقدى، وترجع الاستخدامات الأولى له إلى القرن الثانى الهجرى على وجه التقريب، وينقسم إلى مستويين: المستوى اللفظى حيث يقع فى الحروف وحينئذ ينجم عن شدة تباعد أو شدة تقارب مخارجها. كما قد يقع أيضا فى التركيب أو التأليف ككل كما فى ذلك البيت الذى أنشده الجاحظ:

وقبر حرب بمكان قفر فهل قرب قبر حرب قبر؟(٢٤٨)

وقد يكون التنافر معنويا كأن يكون عجز البيت الشعرى غير موافق أو منسجم مع صدره كقول حبيب بن أوس:

---

(٢٤٦) علم الأدب، ج١ ص١٢٨؛ الإلياذة، ص٩٥.

(٢٤٧) درة الجمان ص٧.

(٢٤٨) سر الفصاحة، ص١٠١-١٠٢؛ النكت فى إعجاز القرآن، ص٩٤-٩٥.

محمـــد أن الحاسديـــن حشـــود ، وان مصـــاب المـــوت حيث تريـد

(ليس النصف الأول من النصف الثاني في شيء)[٢٤٩]

«الترابط» و«التماسك»

ولذلك لم يكن من الغريب أن يتم تشبيه الأجزاء المختلفة التي تتكون منها «الإلياذة» هوميروس، والتي ينطوي عليها مصطلحا «التماسك» و«الترابط»، بأجزاء الجسم الحي، «المتماسك» فقراته، «المترابط» عضلاته» ويستنتج البستاني من ذلك أنها لا بد أن تكون منظومة واحدة لشاعر واحد،[٢٥٠] هذا النظم هو الذي ربط بين هذه الأجزاء، مما أدى إلى «الترابط» لا الارتباط. فـ «الترابط» أكثر إيجابية في تحقيق التفاعل بين مختلف الأجزاء المتماسكة، و«التماسك» هنا لا يمكن أن ينطوي على معنى التظاهر كما قد توحي الدلالة المستفادة من هذه الصيغة للوهلة الأولى، فـ «تماسك» أجزاء الإلياذة و«ترابط» فقراتها حقيقي وفعلي، ولا يمكن أن يكون ظاهريا زائفا، يحاول النقاد والشارحون ادعاء وجوده، بل هو متحقق للدرجة التي جعلته كفيلا بالتدليل على وحدة الإلياذة، وبالتالي وحدة ناظمها.

(تجاهل العارف)

٢ - ومن المصطلحات التي تمثل التظاهر بمعناه الحقيقي «تجاهل» العارف، فإن الثنائية الضدية التي ينطوي عليها التركيب الإضافي للمصطلح تجلي معنى التظاهر في أوضح معالمه، فالعالم لا يمكن أن يكون جاهلا، إلا إذا تظاهر هو بذلك، فيمكنه أن يسأل عما يعلم سؤال من لا يعلم وفائدته المبالغة في المعنى مدحا كان أو ذما، كقول الخنساء في رثاء أخيها صخر:

---

(٢٤٩) العسكري. كتاب الصناعتين، ص١٥١-١٥٢.

(٢٥٠) الإلياذة، ص٥١.

مـــا بال عينــك منهــا دمعها سرب   أراعهـــا حزن أم عادها طرب؟[٢٥١]

وكقول عمر بن الفارض:

أوميــض برق بالأبيــرق لاحـــــا   أم في ربـــا نجد أرى مصباحـــا؟[٢٥٢]

(التغاضي)

يعتبر مصطلح «التغاضي» من النماذج التـي تؤكـد هـذا المعنى أيضـا، فغض النظر عن الشيء يعني الإعراض عنه، بينما «التغاضي» هو التظاهر بالسكوت أو الإعراض عن أمر حين يصرح به تصريحاً، كقولـك لمذنـب: «ولا أذكـر سـوء صنيعك نحـو إخوانـك إذ غـادرتهم، ولا أبـين مـا اقترفت مـن السيئات نحو المحسنين إليك إذ سلبت مالهم» [٢٥٣].

(التلافي)

أما «التلافي» فهو نوع من التظاهر أيضا، إذ يتظاهر فيـه الشـاعر بأنـه يعـرف حجج الخصوم، مما يدفعه إلى أن يتداركها مسبقا، فيفندهـا قبـل مـا يبـادر إلى ذكرها كقول المتنبي:

ومـــا شـــكرت لأن المـــال فرحنـــي   ســـيان عنـــدي إكثـــار وإقـــلال

لكـــن رأيت قبيحا أن يجاد لنـــا   وأننـــا بقضـــاء الحـــق بخـــال

فإنه سبق ورد على قول قائل: «إنك لم تمدح إلا لأجل ما نلته من عطايا»، وللمتنبي أيضا يبطل من عير أبا شجاع فاتكاً بلقب المجنون:

وقـــد يلقبـــه المجنـــون حاسـده   إذا اختلطنا وبعض العقل عقال[٢٥٤]

---

(٢٥١) البيت هو أول قصيدة لها في رثاء أخيها صخر، (ديوان الخنساء، ص١٧).

(٢٥٢) علم الأدب، ج١ ص١٦٠، وانظر ديوان عمر بن الفارض، ص١٢٣.

(٢٥٣) علم الأدب، ج١ ص١٦٧.

(٢٥٤) علم الأدب، ج١ ص١٧٧. والأبيـات الثلاثـة وردت في قصيـدة لـه يمـدح فيهـا أبـا شجاع فاتكا ومطلعها:

لا خيـل عنـدك تهديهـــا ولا مـال   فليسعـد النطق إن لم تسعـد الحـال

وفي هذا من التظاهر ما لا يخفى.

المزيد بحرفي الألف والنون:

هذه الصيغة تكون للمطاوعة، ولا تكون أفعالها لازمة، ويغلب عليها الأفعال العلاجية، وعادة ما تكون المطاوعة فيها للثلاثي المجرد، والمطاوعة كما يعرفه الصرفيون هي قبول تأثير الغير.[٢٥٥]

ويترتب على هذا التعريف أمران مهمان: أولهما أن الفاعل في هذه الصيغة لا يكون فاعلاً إلا لفظاً، بينما يكون مفعولا في المعنى، ثانيهما أنه بالنظر إلى الأمر الأول، يعتبر فاعل هذه الصيغة سلبيا دائما، لأنه واقع تحت تأثير آخر خارجي كان موجودا في الأصل الثلاثي المجرد، وعن هذا الحد يبرز دور المتلقي بمصطلحاته «الانبساط» «الانشراح» «الانقباض»، صحيح أن الفعل هنا لكونه لازما يصدر عن فاعله للوهلة الأولى، فيما يبدو، ولكن إذا أمعنا النظر وجدنا أن هذا الفاعل «المتلقي» لم يكن له أي دور إيجابي في إحداث الفعل، بل هو مضطر إلى ذلك اضطرارا نتيجة المطاوعة التي أوقعته تحت تأثير الآخر «الشاعر» وبالتالي وقع عليه الفعل.

(الانبساط) و(الانقباض)

وهذان المصطلحان يمثلان بحق هذا الخضوع من جانب المتلقي، بفضل الشعر «**الذي تنعكس فيه صور الطبيعة التي تنعكس بواسطة الألفاظ انعكاسا، مما يحدث في النفس «انقباضا» أو «انبساطا»**»[٢٥٦].

(الانفعال)

وفي المقابل، نجد مصطلح «الانفعال» من المصطلحات الجوهرية التي تنتمي

-(شرح ديوان المتنبي) ج٣ ص٣٩٣:٣:٤٠٣.

(٢٥٥) شذا العرف ص٤٣.

(٢٥٦) سحر الشعر، ص٨٥.

للشاعر، وإذا كان الشعر هو الذي أحدث من قبل في نفس المتلقي هذا «الانبساط» و«الانشراح» و«الانقباض»، بوصفه فاعلاً خارجياً، فإن المؤثرات الخارجية المحيطة هذه المرة هي التي ولدت في نفس الشاعر «الانفعال»، فالشاعر إذا عرض له شيء من المؤثرات المتوسطة مما لا يعرض لغيره، قامت نفسه وقعدت، وذهبت بها العواطف و«الانفعالات» كل مذهب، وإذا كان «الانفعال» بهذا المعنى يضع الشاعر في إطار السلبية المقنعة بالإيجابية، إلا أنها فترة مؤقتة وضرورية لأن الشاعر يتزود فيها بالشحنة اللازمة شأنه شأن المولد الكهربي الذي يراد شحنه، كيما يقوم بعد ذلك بعملية التوليد، وهي التي تؤدي بالشاعر إلى ما يمكن تسميته بتفعيل نفس المتلقي، فيحدث له «انفعالات» تقارب «انفعالات» الشاعر، وبالإجمال، فالشعر العالي لا تستلذه النفس إلا إذا «انفعلت» وزاد تنبهها، حتى أنها في مثل هذه الحال ترى الشعر غير الذي كانت قد قرأته في وقت آخر، على حين فترة في عواطفها و«انفعالاتها»[٢٥٧] وهكذا يتحول الشاعر من السلبية إلى الإيجابية مرة أخرى بعد أن تخلص من براثن المطاوعة، بينما يظل المتلقي مكبلاً بقيودها.

(الانعكاس)

ومن المصطلحات التي يمكن الحديث عنها في هذا السياق مصطلح «الانعكاس»، ويقع غالباً على المعطيات الحسية، الخارجية. والوقائع والأحداث، بوصفها المادة الخام التي يتشكل منها الشعر بوجه عام، ويتخذ «الانعكاس» درجتين متتاليتين، حيث «تنعكس» أولا هذه المعطيات الحسية صورا مرسومة في المخيلة التي هي الفاعل الأول في العملية الإبداعية، فالشاعر كما يقول فلكس فارس هو ذلك الرجل ذو النفس القوية والقلب الجبار، الذي يحفظ كل سكوته أمام جراحه، ولا يدع جنانه بقلمه ليصور بكل وضوح ما ينعكس على نفسه من حقائق الوجود[٢٥٨].

---

(٢٥٧) فلسفة البلاغة، ص١٢١، ١٢٥، ١٢٧.

(٢٥٨) سحر الشعر، ص١٩٥.

والتصوير من المصطلحات المهمة هنا، فهو الذي يمهد الانتقال إلى المرحلة الثانية التي يصبح فيها الشعر مرآة للشعور «تنعكس» فيها الطبيعة بواسطة الألفاظ «انعكاسا» يحدث في النفوس انقباضا أو انبساطا ولكن، هل يعني ذلك أن هذه المعطيات تظل سالبة ويقتصر دورها على مجرد المطاوعة في كونها «تنعكس» صورا مرسومة في المخيلة أو شعراً بواسطة الألفاظ؟

إن تلك المعطيات في الواقع تنطوي على نوع من الطاقة الكامنة، وعندما تقوم المخيلة بعكسها صورا مرسومة في المرحلة الأولى تظل سالبة، ما لم يتم استخدامها، بيد أنه ما إن تتحول هذه الصور المرسومة إلى ألفاظ شعرية حتى تبدأ في ممارسة فعلها التأثيري على المتلقي، معنى ذلك أن المعطيات الحسية لا يمكن لها أن تؤدي وظيفتها إلا إذا استحالت مادتها إلى ألفاظ شعرية، إننا هنا إزاء إيجابية مقنعة، وظهورها مرهون باستحالة المادة، ويبدو أن هذه هي فلسفة المحاكاة، ولكن يبقى الفرق بينها وبين «الانعكاس» في مدى الاختلاف بين النموذج المحاكي والمرآة العاكسة، وذلك من حيث التحسين والتقبيح من جهة المحاكاة، والتحديب والتقعير من جهة «الانعكاس»، ولكن طبقاً للقاعدة الاشتقاقية، يبدو أن مصطلح «الانعكاس» بوصفه دالاً على المطاوعة قد أعطى دورا أكثر إيجابية للمرآة العاكسة من ذلك الذي منحته المحاكاة للنموذج المحاكي، وذلك في مقابل قيام المحاكاة برفع قيمة المعطيات الحسية بوصفها مصطلحاً دالاً على المشاركة الفاعلة، ويتفق هذا بالطبع مع الهالة التقديسية التي أضفتها المحاكاة على الواقع الخارجي وما به من معطيات، على حساب العملية الشعرية – أو الفنية بصورة عامة – التي أصبحت مجرد صدى لهذا الواقع أكثر منها محاولة جادة لتدمير الحواجز الفاصلة بينهما، وهو ما فعلته الرومانسية بعد ذلك.

* * *

٥/١ الفعل السداسي المزيد بثلاثة أحرف

من أهم المعاني التي شاع استخدام هذه الصيغة فيها طلب الفعل، وقد قسم الصرفيون هذا الطلب إلى نوعين: حقيقي، ومجازي، والحقيقي هو ما كان مقرونا باستجابة مباشرة، وقد وردت فيه مجموعة من المصطلحات، من أهمها:

(الاستخدام)

أي أنه يريد من اللفظ أن يكون خادما له، ومطاوعا لإرادته، وذلك بأن يورده على معنيين، يريد به أحدهما، بينما يريد بضميره الآخر، وقد يكون «الاستخدام» بذكر قرينة تستخدم أحد المعنيين، بدون الضمير كقول الشاعر:

طاوي الحشا تستحي لديه ... غزالة الأرض والسماء

أراد بالغزالة أولا الحيوان المعروف، ثم استخدمها للشمس بذكر السماء.[٢٥٩] وقد يعيد الشاعر على الاسم ضميرين، ويريد بثانيهما غير ما يريد بالأول، كقول البحتري:

وسقى الغضا والساكنيه وإنه ... شبهوه بين جوانح وقلوب

«الغضا اسم لمكانين معروفين، واسم شجر ناره شديدة لصلابته، فقال إن نارها تمكث تحت التراب المطفأ عادة ستة أشهر» [٢٦٠].

(الاستعارة)

ومن هذا القبيل يمكن أن ندرج مصطلح «الاستعارة»، الذي يطلب الشاعر من خلاله من اللغة أن تمكنه بما انطوت عليه من أعراف ومناسبات ومشابهات، من أن يأخذ لفظاً ما، ثم يقوم بتوظيفه في غير ما وضع له، أو كما يقول اليسوعي ناقلاً عن الشهاب الحلبي: «الاستعارة» هي إيجاد معنى الشيء في الشيء» [٢٦١].

---

(٢٥٩) درة الجمان، ص١٤٦: ١٤٧.

(٢٦٠) الوسيلة الأدبية، ج٢ ص١٠٢.

(٢٦١) مقالات في علم الأدب، ج١ ص٩٤ وما بعدها.

وتندرج تحت هذه الصيغة مجموعة أخرى من المصطلحات أهمها: «الاستحضار» «الاستعادة» «الاستعداد».

(الاستحضار)

و«الاستحضار» من المصطلحات الخاصة بالمتلقي والشاعر على السواء، فالمتلقي يطلب إلى الذاكرة أن تحضر له كافة المدلولات والتصورات الخاصة بالدوال التي يتلقاها سمعه،[٢٦٢] كما أن الشاعر يطلب من الصفات الخاصة بالعاقل أن تحضر في الميت أو عديم النطق والحس، وذلك لغاية مؤداها أن يزيد الموصوف حسناً ورونقاً، كقول أبي الفرج الساوي من مطلع قصيدة يرثي بها فخر الدولة:

هي الدنيا تقول بملء فيها حذار حذار من بطشي وفتكي
فلا يغرركمو مني ابتسام فقولي مضحك، والفعل مبكي[٢٦٣]

(الاستعادة)

و«الاستعادة» شأنه شأن «الاستحضار»، الذي ألمحنا إليه، حيث يطلب من خلاله الشاعر إلى حافظته أو ذاكرته أن تعيد له ما تم تخزينه من أفكار وتصورات تعينه على النظم، على أن استخدامه لدى النقاد الإحيائيين لا يتجاوز هذا المستوى، إذ يقصد به «استعادة» الصور والمحسوسات للإفادة منها في النظم، حيث يعمد الشاعر «**إلى مستودع الخيال، فينظم من تصوراته صوراً «يستعيد» بها ما فات حواسه من المحسوسات الظاهرة».**[٢٦٤] وهكذا تصبح «الاستعادة» غاية في ذاتها من أهم غايات الشعر التي تشبع النفس بمساعدتها على تذكر ما مضى، والاستمتاع به، بعد أن يكون الشاعر قد نسيه، كما أنها تعينه على عيش التجربة مرة أخرى.

---

(٢٦٢) فلسفة البلاغة ص١٥، ٢١.

(٢٦٣) علم الأدب، ج١ ص١٩١.

(٢٦٤) حسن توفيق، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص٢٠.

(الاستعداد)

والشاعر في «الاستعداد» لا يتوقف عند طلب العدة، بل لا بد له أن يساهم في الإعداد والتجهيز، وذلك بعد أن تتوفر الشروط اللغوية والبيئية المناسبة، ولا يكتمل «الاستعداد» إلا إذا تجاوز الطلب إلى الفعل، وذلك بتهيئة نفسه عن طريق المطالعة والحفظ والتخزين، حتى تتكون لديه القدرة على الاختيار، ويكتسب المهارة الخاصة ببناء الأفكار وابتكارها،(٢٦٥) وبهذا يصبح مستعداً «استعداداً» كاملاً لقول الشعر.

إن ما يميز هذه المصطلحات الثلاثة «الاستحضار» «الاستعادة» «الاستعداد» أن الطلب فيها قريب الاستجابة من المطلوب إليه، وهذا نوع من الإيجابية.

(الاستخراج)

ومن المصطلحات الطلبية التي تنطوي على قدر من الاجتهاد المقرون بالاستجابة إليه كـ «الاستخدام» و«الاستعارة» و«الاستحضار» مصطلح «استخراج الشبيه»، أي أن يأتي الشاعر بمعنى من المعاني ثم يطلب إليه شبهه، ويجتهد في هذا الطلب، حتى يخرجه كقول المتنبي:

وإذا أتتك مذمتي من ناقص   فهي الشهادة لي بأني كامل(٢٦٦)

وقد أخذه من بعض شعراء الحماسة:

لقد زادني حبا لنفسي أنني   بغيض إلى كل امرئ غير طائل(٢٦٧)

والاجتهاد في الطلب الذي يؤدي إلى الفعل هو الذي يميز بين «الإخراج»

---

(٢٦٥) فلسفة اللغة العربية، ص١٩٢.

(٢٦٦) البيت من قصيدة يمدح فيها القاضي أبا الفضل الأنطاكي، ومطلعها:

لك يا منازل في القلوب منازل   أقفرت أنت وهن منك أواهل

(شرح ديوان المتنبي، ج٣ ص ٣٦٦:٣٧٦).

(٢٦٧) علم الأدب، ج١ ص٣٢٩.

و«الاستخراج» من جهة، ويميز الطلب المجازي عن الحقيقي من جهة أخرى.

(الاستفهام)

ومن أمثلة الطلب المجازي الذي لا يكون مقترنا باستجابة حقيقية بمعنى أنها قد تحدث أو لا تحدث «الاستفهام». وهو عبارة عن مجرد الاستخبار عن الأمر المجهول.(٢٦٨) صحيح أنه قد ينطوي على قدر لا بأس به من الإيجابية، عندما يهم صاحبه «بإلقاء السؤال» لا ليستعلم المتكلم أمرا يجهله بل ليعرف به المخاطب أو يبكته أو يقرره بالحق ...ومنه قول أبي العتاهية:

أين القرون وأين المبتون لنا ... هذي المدائن فيها الماء والشجر
بل أين أهل التقى والأنبياء ومن ... جاءت بفضلهم الأنباء والصور(٢٦٩)

و«الاستفهام» الذي يتحدث عنه البلاغيون و نوع من أنواع الطلب، المكون للجملة الإنشائية في علم المعاني، و«الاستفهام» من هذه الزاوية قريب من «الاستغفار» و«الاستعطاف» و«الاستغاثة»، وهي إن لم تكن أغراضا شعرية مستقلة، إلا أنها موضوعات فرعية نظم فيها الشعراء.

(الاستغلاق)

٢ - وقد تستخدم هذه الصيغة لمطاوعة الرباعي المتعدي بالهمزة كما هو الحال في مصطلح «الاستغلاق»، وأصله: أغلق الباب فاستغلق أي عثر فتحه، فإذا

---

(٢٦٨) درة الجمان، ص٥٩: ٦٢.

(٢٦٩) علم الأدب، ج١ ص١٦١: ١٦٢. والبيتان من قصيدة ل-ه في عموم الموت وذكر مشاهير الماضين، ومطلعها:

لا يأمن الدهر إلا الخائن البطر ... من ليس يعقل ما يأتي ومن يذر

والبيتان يتوسطهما بيت هو:

وأين كسرى أنو شروان مال به ... صرف الزمان وأفنى ملكه الغير

ديوان أبي العتاهية ص١٠٤.

انتقلنا إلى الدلالة الاصطلاحية للـ «استغلاق» رأينا «المستغلق» من المعاني هو الذي يعسر فهمه[٢٧٠].

(الاستدارة)

٣ - وتصلح هذه الصيغة أيضا للصيرورة، بنوعيها: الحقيقي والمجازي، وصيرورة الشيء أي استحالته من طور إلى طور، وهي مرهونة بتمام هذا التحول على نحو ما نجد في مصطلح «الاستدارة»، و«الاستدارة» عبارة عن سياق جمل متوالية بإيقاع وانتظام، مرتبطة ببعضها البعض ارتباطاً محكماً بحيث لا يحصل على معناها إلا بتمام خاتمتها،[٢٧١] ولها جزءان: المقدمة والخاتمة، فالمقدمة ما تصدر أمام المقصود، والخاتمة ما تم به معنى المقدمة، كقول بعضهم في الاستغفار:

ولما قسا قلبي وضاقت مذاهبي   جعلت رجائي نحو عفوك سلما

و«الاستدارة» هنا تعني أن تمام المعنى متوقف على تمام اللفظ، وهي عملية ملائمة لمعنى الدائرة التي هي أتم الأشكال الهندسية، مما يؤكد أن الصيرورة هنا لا تعني استحالة الشيء من طور إلى طور فحسب، بل ضرورة تمام فعل الاستحالة.

وهكذا يتبين لنا كيف أفاد الإحيائيون من المعاني أو لنقل الوظائف التي عزاها النحويون والصرفيون القدامى لمختلف الصيغ الصرفية، مما يؤكد المقولة التي ترى بحق أن زيادة المبنى تؤدي إلى زيادة المعنى، والذي نود التأكيد عليه هنا أن بعض المصطلحات التي أدرجناها في حديثنا عن الصيغ المصدرية لم تستخدم كمصادر، بل استخدمت بصيغة الفعل، سواء كان مضارعاً «يستعيد» أو ماضياً «زخرف»، ومع هذا، فإن ذلك الاستخدام لم يقلل من ارتباطها بالصيغ

---

(٢٧٠) رغبة الآمل، ج١ ص١٢٢.

(٢٧١) علم الأدب، ج١ ص١٣١.

المصدرية اللهم إلا في زيادة الزمان الذي ينطوي عليه الفعل على الحدث الذي يميز المصدر.

ومن ناحية ثانية، فإن التوزيع الإحصائي للمصطلحات الواردة في ما مر بنا، والذي يعطي الغلبة لبعض الصيغ «الثلاثي المزيد بالتضعيف «تفعيل» مروراً بقلة شيوع البعض «الخماسي المزيد بالألف والنون «انفعال»، وصولاً إلى الندرة في استخدام بعض الصيغ «الخماسي المزيد بالألف وتضعيف اللام «افعلال» إنما يؤكد ميلاً تقليدياً قديماً ورثه الإحيائيون – كجزء من التراث النقدي الذي أخذوه عن القدماء – إلى اتجاهات بعينها في نقد الشعر، ترمي في النهاية إلى اعتبار الشعر صنعة من الصناعات التي تتطلب من صاحبها المبالغة في الإتقان، والمهارة في الإخراج، وذلك ما تؤكده صيغة «التفعيل» من مبالغة في الفعل، تؤدي إلى تضعيف مقداره الكمي، ولعل هذا الأمر له قيمته، كأول مستوى دال على أن اللغة تصلح مرآة عاكسة للفكر، كاشفة لتطوره واتجاهاته وأبعاده، وسوف تتضح هذه المسألة بجلاء أكثر عندما نتوغل في المستويات اللغوية الأكثر تعقيداً من قبيل التركيب والاقتراض المعجمي والتوليد «المجاز».

* * *

الفصل الثاني
المشتقات غير المصدرية

- اسم الفاعل
- اسم المفعول
- اسم المكان على وزن مفعل
- أسم الآلة
- المصدر الصناعي
- المشتقات غير المتصرفة

المشتقات غير المصدرية

سبيلنا الآن هو تناول المصطلحات التي جاءت في صيغ غير مصدرية، ومن الملاحظ أنها من الناحية الكمية أقل عددا من المصطلحات المصدرية، وبعض الصيغ غير المصدرية ترتبط إلى حد كبير بالمصادر كاسم الفاعل واسم المفعول وصيغ المبالغة، ولا تزيد على المصادر إلا فيما تنطوي عليه من زمان شأنها شأن أفعالها، ومن ثم، سوف نشير إليها إشارات سريعة دون تخصيص حتى لا نقع في التكرار، بينما هناك صيغ أخرى كاسم المكان والآلة تختلف عن المصادر، ولذلك سنركز عليها بعض التركيز، باعتبار أن ذلك بعيد عن التكرار.

* * *

١/٢ اسم الفاعل

ورد على وزن «فاعل» أي من الثلاثي المجرد مصطلحات «التام»، وهو وصف للبيت الذي يتكون من شطرين، ولا يكون مجزوءاً ولا مشطوراً ولا منهوكاً، كما أنه وصف للجناس الذي يحدث بين كل حروف الكلمة،[٢٧٢] ومصطلح «الجامع» ويكون صفة للمعنى وللكلام، ومصطلحا «العاطل» و«الحالي»،[٢٧٣] وهو من الفنون الشعرية التي تعتمد كتابتها على المنقوط وغير المنقوط من الحروف، ومصطلحا «الكامل» و«الوافر»، وهما من البحور الشعرية المعروفة، فيرتبط بهما مصطلح «الفاصلة»، وهو من المصطلحات العروضية، وتتكون «الفاصلة» من وتد مجموع يسبقه سبب ثقيل إذا كانت كبرى، وسبب ثقيل ثم سبب خفيف بدون وتد إذا كانت صغرى، ومصطلح «القافية» وهي

(٢٧٢) علم الأدب، ج١ ص٣٦٤؛ درة الجمان، ص١٥٤.

(٢٧٣) استخدم بعض النقاد العرب القدماء مصطلحي «العاطل» و«الحالي» للدلالة على تخلي الكلام بالإعراب أو تعطله منه إشارة إلى الفنون الشعرية العامية التي ظهرت في العصور المتأخرة كالموالية والزجل وما أشبههما، ومن ذلك كتاب صفي الدين الحلي المعنون (العاطل والحالي).

آخر البيت، وقد توصف أحيانا بـ«العامرة»، ومن المصطلحات الموجودة أيضا في هذا الباب «الخاطر» أو «الخاطرة»، وهو ما يعن للمخيلة من أفكار سريعة الورود، ويرتبطان بـ«الهاجس»،[٢٧٤] أي الفكرة التي ترد على الذهن، وهناك أيضا «الذاكرة» و«الحافظة» وهما مستودع المعلومات الذي تستخدمه المخيلة في استدعاء الأفكار والصور والتأليف بينها[٢٧٥].

أما مصطلح «الواقع» فيمثل الظواهر الخارجية التي تحيط بالشاعر، ومنه جاءت «الواقعة»، و«الحادثة»،[٢٧٦] ومصطلح «الراوي» من المصطلحات القديمة، التي ترتبط بحفظ أشعار الغير، ونقلها للآخرين ولكن المقامات أكسبتها بعدا جديدا، يرتبط بالبطولة.

ومن أهم صيغ المبالغة التي ارتبطت باسم الفاعل صيغة «فعلي» وورد منها مصطلح «الخفيف» و«الطويل» و«البسيط» و«المديد»، وهي من أسماء البحور الشعرية المعروفة، ومنها أيضا «الدخيل» وهو من مصطلحات القافية[٢٧٧].

ومنها على صيغة «فعيلة» «الغريزة» «القصيدة» «الوظيفة» «الوسيلة» «القرينة» «البديهة» «البصيرة» «الحقيقة» «السليقة» «الطبيعة» «القريحة» «السجية» إلى آخر هذه المصطلحات[٢٧٨].

أما صيغة المبالغة «فعّال» – بتضعيف العين – فقد جاء منها مصطلحا «الرنان» صفة للقوافي «الرنانة»، و«الطنان» صفة للقصائد «الطنانة»[٢٧٩].

---

(٢٧٤) حسن توفيق، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص٢٢؛ محمد السباعي (شعر شكسبير) عن كتاب الأبطال ضمن مختارات المنفلوطي، ص١٠١.

(٢٧٥) الخيال في الشعر العربي، ص٩؛ تاريخ آداب اللغة العربية، ج١ ص٩٧.

(٢٧٦) الخيال في الشعر العربي، ص٢٦.

(٢٧٧) الوسيلة الأدبية، ج٢ ص١٧٨ وما بعدها.

(٢٧٨) تاريخ علم الأدب، ص١٩١، ١٥٩؛ مختارات المنفلوطي ص١٢١.

(٢٧٩) الإلياذة، ص٩٠ وما بعدها.

٢ - اسم الفاعل من الرباعي المزيد بالهمزة:

(مُفعِل) بضم الميم وكسر العين

ومن أهم المصطلحات التي وردت به «المبكيات» و«المضحكات» و«المطربات»، وثلاثتها من أقسام الشعر المنظوم عند الغرب.

(المبكيات)

فمصطلح «المبكيات» من وضع قسطاكي الحمصي عندما كان يتحدث عن الشعر التمثيلي، حيث قال: «يمكن أن يطلق على ما يمثل من الشعر المحزن أو النثر (tragedie)» اسم «المبكيات»، هذا إذا رضي به أهل هذا الفن عندنا»[٢٨٠].

(الممكن)

و«الممكن» عكس «المستحيل»، وقد يكون وصفا للاستعارة التي يتفق طرفاها في الجامع، كما قد يكون وصفا للأمثال التي تنسب إلى عاقل[٢٨١].

(المحيط)

ومن أهم المصطلحات التي استخدمت في هذه الصيغة مصطلح «المحيط»، بمعنى البيئة، أو الوسط الذي ينشأ فيه الشاعر، مما يؤثر على خواطره وأفكاره وأسلوبه الشعري.[٢٨٢] ولا شك أن شعر الأمم يختلف باختلاف «المحيط» الخاص بشعرائها، من حيث الارتقاء والتخلف. مما حدا بجبر ضومط على سبيل المثال إلي أن يرجع رقي الشعر الإنجليزي والأمريكي إلي ارتقاء محيطهم متسائلا عن العرب وشعرائهم: «**أين محيطهم من محيط أمثالهم من شعراء الإنجليز، وأين**

(٢٨٠) منهل الوراد في علم الانتقاد، ج١ ص١٩٨، والمصطلح بوصفه ترجمة عن الفرنسي (tragedie) يرادف المأساة كما سنراها لاحقا.

(٢٨١) علم الأدب، ج١ ص٧٤؛ عبد الله دراز، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص٦٣.

(٢٨٢) الخيال في الشعر العربي، ص١٩.

وسطهم ...الذي عاشوا فيه، وتهذبوا فيه من وسط أولئك؟» [٢٨٣].

٣ – اسم الفاعل من الخماسي المزي بحرفي الألف والتاء (مُفْتَعِل):

ومما جاء به «المؤتلف» و«المختلف» و«الممتزج» و«المجتلب»، وهي من أوصاف البحور الشعرية ودوائرها، ومصطلح «الاستعارة الممتنعة» التي ترادف العنادية [٢٨٤].

٤ – اسم الفاعل من الخماسي المزيد بالتاء والتضعيف (مُتَفَعِّل):

ومن أهم المصطلحات التي جاءت بهذه الصيغة «المتفنن»، وهو وصف للشاعر المقتدر على التصرف في مختلف الفنون الشعرية، ومعانيها. [٢٨٥] ومنها أيضا «المتوفر»،وهو أحد البحور الشعرية المشتقة من الوافر. أما مصطلح «القوي المتأثرة» [٢٨٦] فهو من المصطلحات الخاصة بالمتلقي ومعناه مجموعة الاستعدادات النفسية لدي المتلقي لتقبل التأثير الشعري.

٥ – اسم الفاعل من الخماسي المزيد بالتاء والألف:

ومنه «المتبالغ» [٢٨٧] ، وهو وصف المتكلمين الذين يدعون البلاغة، ويتظاهرون بها، مع أنهم ليسوا أهلا لها، أما مصطلحات «المترادف» «المتكاوس» «المتواتر» «المتراكب»، فهي أنواع من القوافي، طبقا لعدد السواكن التي تتضمنها، ولدينا في هذا الباب أيضا مصطلحا «المتماثل» «المتكافئ»، وهما نوعان من الجناس [٢٨٨].

---

(٢٨٣) فلسفة اللغة العربية ص١٨٤.

(٢٨٤) علم الأدبج١ ص٧٥ وما بعدها، ص٣٦١ وما بعدها.

(٢٨٥) الآداب العربية ج١ ص٢٨، ص٥٣.

(٢٨٦) فلسفة البلاغة ص١٤٥: ١٤٦

(٢٨٧) جبر ضومط: «فلسفة اللغة العربية» ص ١١٦

(٢٨٨) درة الجمان، ص١٥٦:١٥٧.

٦ ـ اسم الفاعل من الخماسي المزيد بالألف والنون:

وقل أن نجد الكثير من المصطلحات في هذا الباب، ومنها على سبيل المثال: «المنسرح»، وهو أحد البحور الشعرية المعروفة.

٧ ـ اسم الفاعل من السداسي المزيد بثلاثة أحرف:

وقد ورد منه «المستحيل» وهو ضد «الممكن» وقرين الإغراق، آخر درجات المبالغة الشعرية، كما قد يكون وصفا للأمثال التي تنسب إلى الحيوانات.(٢٨٩) ومصطلح «المستطيل» وهو من البحور الشعرية التي استحدثها العروضيون، واشتقوها من بحر «الطويل»..

* * *

٢/٢ اسم المفعول

١ـ من المصطلحات التي جاءت بصيغة اسم المفعول من الثلاثي المجرد مصطلحات «المجزوء» للبيت الشعري، وهو الذي تنقص فيه تفعيلة من كل شطر من شطريه، و«المشطور» وهو البيت الذي لا يزيد على شطر واحد فقط، و«المنهوك» الذي يتكون من تفعيلتين فقط، وهو يساوي على المستوى الكمي نصف «المجزوء»،(٢٩٠) أما مصطلح «المصنوع» فهو وصف للبيت الشعري الذي يأتي به اللغويون للاستشهاد على مسائل عروضية أو نحوية، وغالبا ما يكون من اصطناعهم هم، وهذه دلالة تختلف عن «المصنوع» كوصف للشعر المتكلف، وفي هذه الحالة يقابله «المطبوع» للشعر الصادر عن الطبع بدون التكلف أو الطبع. (المقبول) و(المتروك) ويميز مصطلحا «المقبول» و«المتروك» قسمين من الشعر عند النقاد، ويستشهدون على الأول بقول زهير:

---

(٢٨٩) عبد الله دراز، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص٦٣.

(٢٩٠) علم الأدب، ج١ ص٣٦٤.

ومـن يجعل المعروف في غير أهلـه   يعـد حمده ذمـا عليه وينـدم[٢٩١]

وهو وإن كان مقبولا، إلا أنه لا يمثـل جوهـر الشـعر الحقيقـي، لافتقـاره إلى الخيال الشعري، وذلك على الرغم من بنيته الوزنيـة، ويستشـهدون علـى القسـم الآخر الذي يمجه الطبع بقول بعضهم:

تقلقلـت بالهم الذي قلقل الحشـا   قلاقـل هـم كلهـن قلاقـل

فهو أشبه بالنظم منه بالشعر[٢٩٢].

(المفروق) و(المجموع)

ومن الثنائيات الضدية في هذا الباب أيضاً، وإن تميزت علـى غيرهـا بتعـدد وظائفها من جهة، وصلاحيتها للتطبيق على أكثر من حالة من جهة أخرى ثنائية «المجموع» و«المفروق»، فـ «المفروق» يمكن أن يكون سمة لأحـد نوعـي الجنـاس الناقص، وفيه يكون أحد اللفظين مركباً، والآخر مفردا، مـع اتفاقهمـا نطقـا لا خطا كقولهم: «الشرط أملك عليك أم لك»[٢٩٣] وهـو أيضـا يميز أحـد نوعـي الوتد في العروض – عبارة عن متحركين بينهما ساكن – وفي هذه الحالة، يقابل النوع الآخر من الوتد «المجموع» الذي هو عبارة عن متحركين بعدهما ساكن، تماما كما يقابل في الحالـة الأولى النـوع الآخـر مـن الجنـاس، الـذي يتفـق ركنـاه رسما، وقد أسماه المرصفي «المقرون» [٢٩٤].

ولمصطلح «المفروق» حالة ثالثة، يمثل فيها مع «المجموع» ثنائية ضدية تميز بين

---

(٢٩١) رواية البيت في ديوان زهير بشرح الشنتمري هكذا:

ومـن يجعـل المعروف من دون عرضه   يفـره، ومن لا يتقـي الشتم يشتـم

(شرح ديوان زهير) ص١٣.

(٢٩٢) محمد دياب، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٧٤:٧٥؛ المستطرف، ج٢ ص٢١٣ وما بعدها.

(٢٩٣) الوسيلة الأدبية، ج٢ ص٩٩.

(٢٩٤) الوسيلة الأدبية، ج٢ ص٩٨.

نوعين من التشبيه، طبقا للوضع الذي يكون عليه طرفاه، وتبدأ بالتشبيه «المفروق»، وهو ما تعدد طرفاه، لكنه يذكر كل فريق منهما مع صاحبه المشبه به، قول الشاعر:

فجرى النهر وهو يشبه سيفا   في رياض كأنه له جفن

فذكر النهر والسيف المشبه به، ثم الرياض والجفن المشبه به[٢٩٥].

وتنتهي بالتشبيه «المجموع» الذي يجمع فيه مع صاحبه، أي كل جزء من المشبه مع صاحبه المشبه به، كقول الشاعر:

في طول كأنهن نجوم   وعراص كأنهن ليالي

وفي هذه الحالة، يكون «المجموع» مرادفاً لـ «ملفوف»[٢٩٦].

٢ - الرباعي المزيد بالتضعيف

ومن المصطلحات التي وردت في هذه الصيغة «الموشح» وما ارتبط به من مصطلحات تعبر عن مختلف الأشكال الفنية التي ابتكرها الأندلسيون، ومن جاء بعدهم من قبيل «المثمن» «المسبع»، وقد ركز عليهما سليمان البستاني في ترجمته بعض أجزاء الإلياذة، ومن هذا القبيل أيضا «المربع» و«المخمس»، وتتفق جميع هذه المصطلحات في أن العمل الشعري في إطارها يتكون من فقرات شعرية، تختلف قوافيها، مع اتحادها في الشطر الأخير من كل فقرة، ولكن تتعدد بالطبع الأشطر التي تتكون منها الفقرة الشعرية طبقا للمصطلح الدال عليها، وللجناس نصيب لا بأس به من المصطلحات في هذا الباب من قبيل:

(المحرف)

وهو ما اختلفت هيئات حروفه، إما بالحركات، وإما باللفظ، كقول ابن شرف الدين يصف حزنه لفراق صديق:

---

(٢٩٥) علم الأدب، ج١ ص٦٢.

(٢٩٦) درة الجمان، ص١٠١.

لعينـــي كـــل يـــوم ألـــف عبـــرة   تصيرنـــي لأهـــل الحـــي عبـــرة

(المصحف)

وهو أن يؤتى بلفظين يتفقان في صورة الحروف، ويختلفان في النقط.

(المجنح)

أما «المجنح» فهو أحد أنواع جناس القلب، وفيه يقع أحد اللفظين في أول الكلام، والآخر في آخره، كقول الشاعر:

لاح أنـــوار الهـــدى في   كفـــه مـــن كـــل حـــال

(الملفق)

وهو وصف لنوع من الجناس، يتفق ركناه رسما ونطقا، كقول الشاعر:

وليت الحكم خمس وهي خمس   لعمـــري والصبـــا في العنفـــوان

فلـــم تضـــع الأعادي قـــدر شأنـــي   ولا قالـــوا فـــلان قـــدر شانـــي[٢٩٧]

(المتوج)

و«المتوج» من المصطلحات التي تصلح لأكثر من تطبيق، فهو مثلا يمكن أن يكون وصفا لنوع من الجناس الناقص، يكون الاختلاف بين حروف كلمتيه في الأول كقولهم: «الحبة السوداء شفاء من كل داء»، [٢٩٨] كما قد يكون وصفا لنوع من التاريخ الشعري، وفيه يتم أخذ التاريخ المطلوب من أوائل الكلمات، التي يشير إليها الناظم، كقول بعضهم في مطلع عام جديد سنة ١٠٠٢هـ:

قـــد جـــاء عـــام جديـــد   بكـــل فضـــل يحـــوز

٢ ٦٠٠ ٤٠٠

فإنك لو أخذت الباء والخاء والتاء التي في أوائل الكلمات الثلاث، يتكون لك التاريخ المطلوب[٢٩٩].

---

(٢٩٧) الوسيلة الأدبية، ج٢ ص٩٩.

٢٩٨ درة الجمان، ص١٥٥، ١٥٧، ١٦٥؛ علم الأدب، ج١ ص٢٠٢.

(٢٩٩) نديم الأديب، ص٨٩.

(المذيل)

ويمكن والأمر كذلك أن نتحدث عن مصطلح مماثل في إمكانية الجمع في تطبيقه على أكثر من حالة، وهنا أيضا يبرز الجناس والتاريخ الشعري، وفي هذه الحالة، يقع في أقصى الطرف المقابل لمصطلح «المتوج» بوصفه -أي «المذيل» - لا يحدث إلا في أواخر الكلمات.

(المعدل)

أما «المعدل» فهو فن من فنون الشعر عند الغرب كما يقول الخالدي، وهو نوع من الكلام الموزون غير المقفى، وفي بعض الأحيان يكون مسجعا، وفي بعضها الآخر، يكون مرسلاً إرسالاً،[٣٠٠] وبهذا الشكل، يقترب هذا الفن من «الشعر الأبيض» كما سنناقشه في الفصل الرابع.

(المجمل)

٣ - ومما ورد بصيغة اسم المفعول للفعل المتعدي بالهمزة مصطلح «المجمل»، وهو وصف للتشبيه الذي لا يذكر فيه وجه الشبه.

(المحدثون)

أما مصطلح «المحدثون» فيتم تطبيقه على مجموعة الشعراء الذين جاءوا بعد «المولدين» وظلوا حتى العصر الحديث[٣٠١].

٤ - أما اسم المفعول من الخماسي المزيد بالتاء والألف، فقبل أن نلتمس الكثير من المصطلحات الواردة فيه، ومنها على سبيل المثال مصطلح «المتدارك» وهو من البحور الشعرية المعروفة الصافية.

ومن المصطلحات التي وردت بصيغة اسم المفعول للفعل الخماسي المزيد بالألف والتاء:

(المصطلح)

---

(٣٠٠) تاريخ علم الأدب، ص٤١.

(٣٠١) علم الأدب، ج١ ص٤٦ درة الجمان، ص١٠٣.

وهو ما اصطلح الناس عليه من معنى أو عرف أو قاعدة لغوية أو نحوية أو ما إلى ذلك من التقاليد[٣٠٢].

* * *

٣/٢ اسم المكان على وزن مفعل

(المبنى) و(المعنى)

استخدم الإحيائيون جرياً على من سبقهم من النقاد القدماء هذه الصيغة في مصطلحات متعددة، أهمها ثنائية «المبنى» و«المعنى»، و«المبنى» كما هو معروف، موضع البناء، وقد استخدمت مجازاً للتعبير عن البناية نفسها، طبقاً لقاعدة المحلية التي هي إحدى علاقات المجاز المعروفة، وتطبيقاً على اللغة، يصبح من الطبيعي أن ننتقل من موضع اللفظة إلى اللفظة نفسها، وهكذا، تصبح «المباني» هي الألفاظ التي تشكل اللغة، ولكنها مع ذلك، ليست إلا قوالب صورية فارغة، ولا بد لها أن تنطوي على مادة، لا تكون إلا بها، تماما كما لا تكون المادة إلا في إطار هذه المباني الصورية، ومادتنا هنا هي «المعنى»، ومنها يتكون الشق الآخر من اللغة، ولا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر، بل إن وجود أحدهما مرهون بوجود الآخر، إذ إنهما وجهان لعملة واحدة، والحق أننا في غنى عن التعريفات الكثيرة التي تم وضعها لمصطلح «المعنى» والتي أولع بها علماء النفس والدلالة، ولكن الذي نؤكده أن ما حدث للمبنى هو نفسه ما حدث للمعنى، من حيث الانتقال من محل الفكرة إلى الفكرة ذاتها، عن طريق العلاقات المجازية، وبهذا، يصبح «المعنى» كل ما يشير إليه اللفظ من فكرة أو قصد أو مسمى، أو هو كما يقول الجرجاني، وينقل عنه اليسوعي «المقصود لغة، وفي عرف البيانيين الصورة بحيث تقصد من اللفظ» [٣٠٣].

---

(٣٠٢) المواهب الفتحية ج٢ ص٧٩، وما بعدها.

(٣٠٣) علم الأدب، ج١ ص٢٨.

(المجرى)

ويمكن أن يقال مثل هذا على مصطلح «المجرى» أي الموضع الذي تجري فيه الحركة، والموضع هنا هو ما يتحدد به «الروي» و«المجرى» هي حركة الروي، مما يؤكد دور الانتقال المجازي الذي لمسناه من قبل.

(المركز)

على أن هناك مصطلحات تم استخدامها استخداماً حقيقياً لا مجازياً، مثل مصطلح «المركز»، الذي تم توظيفه بدل القافية، عند شعراء التروبادور إذ «لم تكن أشعارهم لها قوافي، كأشعار العرب، وإنما كان لها بدل القوافي «مراكز»، ومواقف كالأشعار التي يتغنى بها رعاة الغنم»،(٣٠٤) ويعنون بـ «المركز» هنا النقطة التي يرتكز عليها البيت الشعري، ولا غضاضة في ذلك، فقد جعل ابن خلدون من قبل القافية هي الأساس الذي ينبني عليه البيت الشعري العربي، ولذلك كان يدعو إلى ضرورة اختيار القوافي أولاً.(٣٠٥) القافية إذن توازي «المركز» فكما أنها تمثل أساس البيت الشعري عند العرب، فإن «المركز» يمثل أساس البيت الشعري عند الإفرنج.

(المخدع)

ومن هذا القبيل مصطلح «المخدع» الذي يشير إلى ذلك الموضع الذي تكمن فيه المشاعر والأحاسيس، ومن هنا يأتي وصف الزهاوي للشعر بأنه شعور المرء وقد خرج من «مخدعه» متحداً اتحاداً أثيراً بشعور آخر هو تلك النغمة التي نسميها وزناً، وهو يرف بأجنحة الألفاظ الخفيفة حتى يصل إلى «مخادع» أخرى، هي قلوب تلك الأسماع، بعد أن يحدث أمواجاً خفيفة في الهواء(٣٠٦).

---

(٣٠٤) تاريخ علم الأدب، ص٩٩.

(٣٠٥) مقدمة ابن خلدون، ص١١٠٠ وما بعدها.

(٣٠٦) سحر الشعر، ص١٧:١٨.

وهكذا نجد كافة المصطلحات التي وردت بهذه الصيغة الصرفية تتوزع بين هذين الاستخدامين، الحقيقي والمجازي.

* * *

٤/٢ اسم الآلة

وتبرز في هذا الخصوص ثلاثة مصطلحات أساسية، تعبر عن ثلاث آلات، تدرج جميعها في صميم نظرية التقيد الإحيائية،سواء على مستوي الانعكاس (المرآة)، أو المحاكاة (المنوال) أو الحكم النقدي على الشاعر (الميزان).

(المرآة)

فمصطلح «المرآة» العاكسة كما يمكن أن نلتمس من معظم النصوص الإحيائية – هي الشعر، فعندما يتحدث الرافعي عن الشعر، يصفه بأنه «مرآة» لأيام الشاعر، إذ إن كل شاعر من الشعراء انفرد بمجموعة من الحوادث والوقائع والظواهر، قام الشعر – بوصفه «مرآة عاكسة – بتمثيلها وتجسيمها»،[٣٠٧] **وهذا ما حدا بكاتب مثل المنفلوطي إلى أن يقول «إن الشعر «مرآة» صافية مجلوة، تتمثل فيها تلك المناظر الفكرية بطبيعتها وجوهرها»،**[٣٠٨] ولا يمكن للشعر أن يكون شعراً إلا إذا كان صادراً عن طبع الشاعر، وما دام الأمر كذلك، فلا بأس من أن يكون الطبع كذلك «مرآة» لشاعره، يرى من خلالها الطبيعة.

والشعر شأنه شأن كافة الفنون الجميلة، لا بد أن تكون له أداة، وهي هنا متمثلة في اللغة، وعلى هذا الأساس، يمكن أن تكون اللغة «مرآة» **عقول أهلها، ومعرض أخلاقهم وآدابهم، وسائر أحوالهم، تتبعهم فيما يطرأ عليها من التغيير، وتحفظ آثار ذلك، وق تتبدل أحوال الأمة، ويذهب كثير من**

---

(٣٠٧) مختارات المنفلوطي، ص١٠٧.

(٣٠٨) السابق ص١٨٥.

عاداتها، وتبقى آثار ذلك في ألفاظها وتراكيبها»،(٣٠٩) «المرآة» إذن من أهم الآلات التي تمثل وتصور مفهوم الانعكاس، الذي تميز به بعض نقاد الإحياء على من سبقهم من النقاد القدماء، وهم في ذلك متأثرون بما وصلهم من الكتابات المترجمة عن أصحاب الطريقة الطبيعية، أو كما يسمونها «الحقيقية»، وإن كانت بنزوعها إلى التصوير الفوتوغرافي للطبيعة اختلفت عن مفهوم الانعكاس الذي ينقسم دائما بالتكبير والتصغير، طبقاً لقاعدتي التحديب والتقعير، وهما صفتان تشيران إلى نوعي «المرآة» المحدبة والمقعرة، وسوف نتناول هذا المصطلح بتفصيل أكثر عندما نتحدث عن الابتكار في الفصل الخامس.

(المنوال)

وإذا كانت «المرآة» تشير إلى جانب واحد من جانبي التقليد، وهو ذلك الخاص بالطبيعة، فإن «المنوال» يمثل الجانب الآخر خير تمثيل، أعني «التطريس» على آثار القدماء، ومحاكاة نماذجهم الشعرية و«المنوال» هو النموذج الخشبي الذي تتم عملية النسج عليه، مما يجعله أقرب في تطبيقه إلى الطريقة الشعرية المعيارية، التي يتم استقراؤها من شعر طبقة ما، من الشعراء الإسلاميين، أو الجاهليين، أو العباسيين، وغيرهم.

وعلى هذا «المنوال» تقوم الأجيال الشعرية الأحدث بنسج شعرها، كما فعل الرومان مع اليونانيين، وكما فعل الإحيائيون مع القدماء، فمنهم مثلا من نسج على «منوال» شعر الجاهلية، ولم يخرج عن الأساليب التي راعوها، ومنهم من لم يجر على أساليب العرب المتقدمين(٣١٠).

(الميزان)

وإذا كان «الميزان» هو آلة قياس المقادير والمكاييل، فإن «الميزان» الشعري هو

---

(٣٠٩) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية)، ج١ ص٢٦١.

(٣١٠) محمد دياب، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص١٢٧:١٢٨.

ذلك المعيار المستخدم لقياس قيمة الشعراء وتحديد منزلتهم من الشعر والأدب من جهة،[٣١١] وقيمة الشعراء نابعة من قيمة الشعر نفسه، ومن جهة أخرى، فإن هذه القيمة الشعرية قد تكون وزنية فقط، وفي هذه الحالة تكون في جميع اللغات على نسبة واحدة، على اختلاف في أعداد المتحركات والسواكن،[٣١٢] وقد تتسع لتشمل جوهر الشعر بشكل عام، وعندئذ تتمثل في عدم القدرة على تحويل هذا الشعر إلى نثر، وإلا اختلت معانيه، **«فإن استطعت حذف شيء من معناه، أو كان في نثره أجمل منه منظوما، فذلك الهذر بعينه أو نوع منه، ولم يكن الشعر شعرا حتى تجد القصيدة من مطلعها إلى مقطعها مفرغة في قالب واحد من الإجادة»** [٣١٣].

* * *

٢/٥ المصدر الصناعي

يعتبر المصدر الصناعي اختيارا سهلا للغاية لدى النقاد واللغويين ولا سيما إذا تعلق الأمر بالترجمة عن اللغة الأجنبية تلك المصطلحات التي تنتهي باللاحقة (ism) في الإنجليزية، ويمكن التمثيل على ذلك بمصطلح (Naturalism) في اللغة الإنجليزية، وترجمته بالعربية عند الإحيائيين «الطبيعية» أو «الحقيقية»، ويعنون به التصوير الفوتوغرافي للطبيعة، وكذلك الكلمات المنتهية باللاحقة (ity) في الإنجليزية، ويمكن أن نمثل لها هنا أيضا بمصطلح (creativity) وترجمته بالعربية «إبداعية».

ويتميز المصدر الصناعي الذي من هذا النوع بأنه قد يشتق من صفة منتهية بياء النسب مثل كلمة وحشي، ومنها مصطلح «الوحشية».

---

(٣١١) تاريخ علم الأدب، ص٣١.

(٣١٢) سحر الشعر، ص٢٣١.

(٣١٣) السابق، ص٢٠٨.

(الوحشية)

وهو مصطلح غير مترجم عن أية لغة أجنبية، وهو عيب من عيوب الكلام، والمصطلح يعني كون الكلام غليظا، تمجه الأسماع، وتنفر منه الطباع كقول الشاعر:

وما أرضى لمقلته بظلم إذا انتبهت توهمه ابتشاكا(٣١٤)

(الشاعرية)

وقد يكون المصدر الصناعي مشتقاً من صيغة أسم الفاعل، سواء من الثلاثي المجرد أو غيره، ومما جاء من هذه الصيغة على وزن فاعل مصطلح » الشاعرية «، وهو مشتق من » الشاعر«.

و«الشاعرية» أن يكون الشاعر متوفراً على كافة الاستعدادات الداخلية والنفسية، وما يرتبط بها من عواطف والفعالات، والقدرة على توظيفها توظيفاً صحيحاً من جهة، إلي جانب الصفات الخارجية المتعلقة بالبيئة المحيطة به من جهة أخري، ولذلك ليس من الغريب – فيما يقول كارليل – أن يكون كل أنسان قد «خلق شاعراً، وأنما تتفاوت قوي «الشاعرية» فيه بتفاوت قوي عواطفه، وبياله بتفاوت قوي المؤثرات المحيطة به» (٣١٥).

(التأثرية)

كما قد يشتق المصدر الصناعي من أسم الفاعل المزيد أياً كانت الزيادة فيه، مثل مصطلح «المتأثرية»، و«المتأثرية» تعني تلك القوة التي تجعل المتلقي قابلا للدخول تحت تأثير العبارة الشعرية، والخضوع لنفوذها والانفعال بها، ولا يكون ذلك إلا بعد إدراكها نتيجة قوة أخري تعرف بقوة «الانتباه»، و«البلاغة» كما

---

(٣١٤) جواهر الأدب، ص١٦.

(٣١٥) محمود باشا البارودي ص٦.

ترجع إلي انتباه السامع ترجع أيضاً إلي الاقتصار على «متأثريته» (٣١٦).

ويبدو أن المصطلح بهذا المعنى ترجمة عن الغربي (impressionism) الذي صار معناه في مرحلة لاحقة «التأثرية» ثم انتهى بعد ذلك إلى «الانطباعية»، ومن المهم هنا أن نسجل تأثر حبر ضومط صاحب مصطلح «المتأثرية» بهذه الحركة الغربية التي نشأت أولا في فرنسا وبخاصة في فني التصوير والموسيقى، ثم بعد ذلك في الأدب، بيد أن ضومط يركز على ما يثيره العمل الأدبي أو لنقل الفني بشكل عام في نفس وشعور المتلقي، لا في نفس المبدع نفسه كما دعت «الانطباعية» في أصل نشأتها وتطورها. والذي يعنينا هنا الكيفية التي تطور بها المصطلح على المستويين: الشكلي والمضموني، من حيث إنه على المستوى الأول، وبوصفه ترجمة عن المصطلح الغربي (impressionism) كما أسلفنا، بدأ يصاغ كمصدر صناعي مشتق من اسم الفاعل المزيد بالتضعيف «متأثرية» ثم بعد ذلك من المصدر نفسه «تأثرية»، وأخيرا انتهى إلى «الانطباعية»، وعلى المستوى المفهومي، بدأ تصوره لدى نقاد الإحياء من زاوية المتلقي بصفة خاصة، ثم تطور بعد ذلك على أيدي نقاد آخرين ظهروا في منتصف العقد الثاني من هذا القرن، ومعهم تحول المفهوم إلى المبدع نفسه وما تثيره الطبيعة فيه من أحاسيس ومشاعر هي الأجدر بأن يتم تصويرها، وليست الطبيعة نفسها.

(البيدعية)

وفي بعض الأحيان، يدفعهم ولعهم بالمصدر الصناعي إلى اشتقاقه من الفعل نفسه، ولنأخذ على ذلك مثلا مصطلح «البيدعية»، الذي لم يتم اشتقاقه من الماضي «أبدع»، أو من المصدر إبداع، بل من المضارع يبدع، تأكيدا لمعنى الاستمرار والتجدد، أي «البيدعية»، من «البيدعي»، و«البيادعي» كـ«اليلمعي»، و«الألمعي»، وهو الذي يبدع في أقواله أو أفعاله، أي يأتي فيه على غير مثال،

---

(٣١٦) فلسفة البلاغة ص ١٤٣.

وبعبارة أخرى، هو الذي قد يبتكر عباراته ابتكارا، ولا يقلدها تقليدا، وذلك لما يرى من المناسبات الخفية التي لا يراها غيره بين المعاني والألفاظ الدالة عليها، وبين الأفكار والعبارات الخاصة المبتدعة، والنسبة إليها «يدعي»، وهو النابغة الذي اللغة في حاجة إلى خدمته لها، والجمع «يادعة»، أي «أبادعة» (٣١٧).

ويلاحظ هنا التأثر الواضح بطريقة الاشتقاق الإنجليزية من الفعل (create to) وقد جرت العادة في كل المعاجم التي تترجم عن اللغات الأجنبية - جريا على المعاجم العربية التقليدية التي تجعل من الفعل الماضي مدخلاً أساسياً إلى المادة المعجمية - أن تترجم الفعل الإنجليزي الذي بصيغة المصدر، وهو من المفترض أن يكافئه المضارع العربي بالماضي العربي، وذلك باعتبار الفعل الماضي في العربية الجذر اللغوي الأساسي الذي تبنى عليه كافة الاشتقاقات الأخرى. كما يعتبر الفعل الإنجليزي المضارع المصدر الأساسي الذي تنطلق منه كافة الصيغ والمشتقات اللغوية، والفعل الإنجليزي (create) يكافئ «يدع»، وهو قابل لأن يشتق منه عدة صيغ، ولكن الذي يهمنا منه (creativity) ويمن ترجمته ترجمة صحيحة بالمصدر العربي الصناعي «إبداعية»، والذي اشتق أصلا من المصدر العربي «إبداع»، ولكن جبر ضومط آثر أن يبني اشتقاقه من الفعل العربي «يدع»، فجاء مصطلحه «يدعية» وهو في ذلك متأثر بالإنجليز الذين اشتقوا مصطلحهم من الفعل نفسه (create) وهو وإن كان مضارعاً، إلا إنه عندهم يمثل المصدر الأساسي الذي تنطلق منه كافة اشتقاقاتهم، وبالتالي جاء مصطلحهم صحيحاً، بينما كان مصطلحنا شاذاً وغير قياسي، ولم يرد عن اللغويين القدماء والمحدثين شيء مثله.

* * *

(٣١٧) فلسفة اللغة العربية، ص١٨٦.

٦/٢ المشتقات غير المتصرفة

ونعني بها تلك الصيغ التي ليست مصادر قياسية لأفعالها، وإن كانت في نهاية الأمر لها جذور أساسية تمثل مداخل معجمية إلى هذه الصيغ، وقد يكون هناك ما يجمع بين الأصل والمشتق منه كما نلاحظ مثلاً في مصطلحي «الإناء» و«الوعاء» وكلاهما يشير إلى القوالب اللغوية الخارجية التي يصب فيها المعاني صبا، وكلاهما أيضا يرجع إلى جذر ثلاثي أساسي «أني» و«وعى»، وهذان الجذران يشيران إلى معنى الحفظ، وهو بالطبع من سمات الإناء والوعاء.

(الإناء)

إن «الإناء» يفرض على المعنى درجة كبيرة من السهولة والمطاوعة، حتى يكون قابلا لأن يوضع فيه أيا كان شكل الإناء، وهذا هو الذي سوغ لهم أن يشبهوا المعنى بالماء، والألفاظ والتراكيب بـ «الإناء»، **«فمنه «آنية» الذهب والفضة والصدف والزجاج والخزف، فغرض الشاعر منهم إسقاء سامعه الماء الواحد الذي لا يتغير ولا يختلف، وهو له حسب قدرته»** (٣١٨).

(الوعاء)

هذه الألفاظ والتراكيب يمكن صياغتها شعراً، ولكنه شعر من حيث كونه «وعاءً» خارجياً لا يمثل إلا الجانب الشكلي، أي الصورة من العمليات الشعرية، هذا «الوعاء» لا قيمة له إلا إذا احتوى على مادة، وهي عند حافظ إبراهيم يجب أن تكون الحقيقة التي يتم حفظها داخل هذا «الوعاء» (٣١٩).

(القالب)

ومن المصطلحات الداخلة في هذا القسم أيضا «القالب»، وهو وصف للفظ الذي يكون بمثابة **«قالب أو ظرف للمعنى يتخذه المتكلم أو الكاتب لسبك ما**

---

(٣١٨) تاريخ علم الأدب، ص٦٤.

(٣١٩) سحر الشعر، ص١٩٦.

يصوره في نفسه ويشكله من المعاني»[٣٢٠]، كما أنه يرادف الأسلوب في مواضع أخرى، حيث يصبح – في عرفهم – «هو «القالب» الذي يفرغ فيه الشاعر أو المنوال الذي ينسج عليه، وذلك أنهم يقولون: إذا أراد الطفل قرض الشعر، ينبغي له أن يكثر من مطالعة أشعار العرب، ... فحينئذ يحصل في ذهنه «قالب» كلي من التراكيب التي رآها في كل شعر من أشعارهم»[٣٢١].

(الحلة)

ومن المصطلحات التي لا تشتق من الفعل الثلاثي المجرد الذي له نفس الجذر اللغوي، وإن كان مستخدما بمعنى يختلف عن معنى المصطلح «الحلة»، و«الحلة» من المصطلحات الخاصة بالشكل دون المضمون، وعادة ما تقترن بالإلباس، ويتدرج مفهومها من المستوى اللفظي – عندما تسمع من يقول لك «خذ أخفى ما يكنه القلب البشري وأسمى ما يحمله الفكر الإنساني، وألبسه «حلة» اللفظ الرقيق، والقول الرشيق، يكن لك الشعر»[٣٢٢] حتى يصل إلى مستوى التركيب الأسلوبي بمعناه الشامل الذي جعل واحدا مثل سليمان البستاني يدعو إلى إلباس الإلياذة «حلة» عربية، فليس في شعر الإفرنج ولغتهم ما يوفر لها أسباب الظهور بـ«حلة» أجمل مما تهيئها لها معدات لغتنا[٣٢٣].

* * *

(٣٢٠) تاريخ علم الأدب، ص٢٥.

(٣٢١) نفس المصدر، ص٥٦:٥٧.

(٣٢٢) هذه مقولة نيقولا فياض نقلها عنه حليم دامرس (سحر الشعر) ص١٩٢.

(٣٢٣) الإلياذة، ص٦٩.

الفصل الثالث

المصطلح المركب

- المستوى الأفقي
- المستوى الرأسي
- الثنائية الضدية

لا بأس في أن نستخدم هنا التفرقة التي وضعها «جون ليونز» بين «الوحدة المعجمية»، و«الوحدة المركبة»، وحد «الوحدة المعجمية» في نهاية الأمر – وبعد مناقشات مستفيضة – بالكلمة، بينما أطلق «الوحدة المركبة» على كل ما يتركب من وحدتين فأكثر، فيصطلح الناس على هذا التركيب بصورة معينة، وهكذا يوجد في المعجم مشيراً إلى دلالة جديدة لا تؤديها كل وحدة على حدة،[٣٢٤] وسوف نستخدم هنا «المصطلح المركب» بدلاً من «الوحدة المركبة»، فالأول أقرب إلى موضوع المناقشة.

المصطلح المركب إذن عبارة عن تركيب لغوي يتألف من وحدتين فأكثر، كما قلنا، و«الوحدة المعجمية» كما هو معروف كل حدث لغوي واقع بين فراغين بحيث يكون قابلا للتعريف القاموسي، ومعنى ذلك أنها يمكن أن تكون اسما بما ينطوي عليه من مشتقات، أو فعلاً، أو حرفاً، و«المصطلح المركب» يتكون من هذه الوحدات، وتتنوع الطرق التي يحدث بها هذا التركيب، وقد يتكون من كلمتين فقط عن طريق الإضافة أو عن طريق الوصف، أو قد يكون كلمتين بينهما حرف جر، ومن أمثلة التركيب الإضافي: «حسن التخلص»، «قبح المطلع»، «قرب المأخذ»، ومن أمثلة التركيب الوصفي: «التاريخ الشعري»، «الأخذ المذموم»، «الشعر القصصي»، «الشعر التمثيلي»، ومن أمثلة التركيب

(٣٢٤) اللغة والمعنى والسياق، ص٤٤.

الذي يتألف من كلمتين بينهما حرف جر: «الضرب على الوتر»، «الكناية عن نسبة»، وجميع المصطلحات المركبة التي استخدمها الإحيائيون لم تخرج عن هذه الأنواع، المهم أن جميعها ترمي في نهاية الأمر إلى نوع من تخصيص الدلالة.

ويقودنا هذا التخصيص إلى نقطة على درجة كبيرة من الأهمية، فقد قلنا إن المصطلح المركب يتكون من وحدتين فأكثر، وقلنا إن الوحدة المعجمية ببساطة هي كل كلمة قابلة للتعريف، ولكننا هنا نواجه مشكلة خطيرة، إن كل وحدة كانت قابلة للتعريف القاموسي – في حد ذاتها – تصبح عنصرا من منظومة أوسع، قابلة للتعريف بدورها، وهي المصطلح المركب، معنى هذا أن هذه الوحدة تفقد خصائصها كوحدة معجمية، عندما تدخل في تركيب المصطلح المركب، إنها في الواقع تتخلى عن خصائصها ككيان مستقل، في مقابل اكتسابها خصائص جديدة نتيجة تفاعلها مع غيرها من مكونات المنظومة، ما هي إذن الدرجة التي تفقد عندها الوحدة المعجمية خصائصها المميزة لها حال كونها مستقلة وتكتسب خصائص المنظومة؟ وهل هناك من الكلمات ما يمكن أن يكون عناصر في أكثر من منظومة؟ وبالتالي تكتسب صفات تختلف باختلاف المنظومات نفسها «المصطلحات المركبة»؟ وهل كل لفظ من شأنه أن يصبح جزءا من منظومة اصطلاحية له وجودان، أعني كوحدة معجمية «كلمة»، أو كوحدة مركبة، أم أن هناك من الكلمات ما لا يوجد إلا كوحدات مركبة بحيث يصبح وجوده كوحدة معجمية «كلمة مفردة» وجودا تجريديا مفروض، ولا يمكن تصوره إلا في إطار نوع من التخصيص؟

وسوف نخصص هذا الفصل لمناقشة هذه التساؤلات المطروحة، ولا تتضح هذه المسألة بجلاء إلا من خلال دراسة العلاقات التركيبية بمستوييها: الأفقي والرأسي. وسنبدأ أولا بالحديث عن المستوى الأفقي من العلاقات التركيبية.

* * *

٣/١ المستوى الأفقي

علينا أولا أن نحدد ما نعنيه بالتخصيص بوصفه النتيجة المترتبة على التركيب بشكل عام، فالتخصيص هو إكساب شيء مجموعة من الصفات والخصائص التي تجعله أكثر تحديدا عنه قبل التخصيص، مما يساهم في توضيح مفهومه وتحديد معناه، وتضييق دلالته، عما كان عليه قبل في حالة التعميم، ولا يكون التخصيص إلا بالوصف أو الإضافة أو الإشارة، وسوف نستبعد الإشارة من هذه العملية لأنها أقرب نوعا إلى التعيين الآني، ولا يحدث هذا عادة في تكوين المصطلحات، ولا بد للتركيب الذي من هذا القبيل «الوصفي أو الإضافي» أن يتكون من طرفين يكون لكل منهما معنى مستقل قبل التركيب، وبعد التركيب يحدث نوع من التضييق في معنيهما، بعد أن يفقد كل منهما مجموعة من الخصائص المتصلة به من قبل عملية التخصيص، بالقدر الذي يسمح لهما بالاتحاد في تكوين معنى محدد أشبه ما يكون بالاتحاد الكيميائي بين ذرات الهيدروجين والأكسوجين لتكوين الماء.

(الحقائق الأدبية)

فالحقيقة مثلاً هي كل ما وافق الصدق، غير أن مفهومها بهذا الشكل هلامي، لا يمكن تصوره إلا في إطار ما تنطوي عليه من ماصدقات، كـ «الحقيقة العلمية»، و«الحقيقة الاجتماعية»، و«الحقيقة الأدبية» و«الحقيقة التاريخية»، فإذا أضفنا إلى الحقيقة أحد ماصدقاتها وهي «الأدبية» صارت «الحقيقة الأدبية» «**كل كلام من منظوم أو منثور، إذا كان صحيح المعنى، فاسد التعبير أو العكس، أو إذا كان فاسدهما معا أو صحيحهما**»[٣٢٥] وذلك نتيجة قابليته للنقد الخاضع للذوق، والأذواق مختلفة فيما بينها، ولا عبرة في ذلك لقولهم المشهور «لا جدال في الذوق»، وبمثل ذلك توجد حقائق في الأدب، هي

---

(٣٢٥) منهل الوراد في علم الانتقاد، ج١ ص٩٧.

موضوع جدال بين العلماء، والشعراء والأدباء.

وقد أكسبت علاقة التضام «الحقيقة» صفة جديدة هي «النسبية»، ولكنها في نفس الوقت ضيقت مفهومها، وحددت معناها في العمل الأدبي الذي هو أيضا الإطار الذي يتكيف الأدب بداخله، وبهذا تم الاتحاد في المعنى نتيجة التركيب.

(الطفولة الشعرية)

إن هذا النمط في التركيب هو الذي يخصص معنى «الطفولة» (مرحلة ما بين الميلاد والبلوغ) وهو معنى عام قابل للتطبيق على كل ما يتمتع بصفات الكائن الحي من النشوء والارتقاء والتطور والنمو، ويحددها في إطار مجال معرفي معين، هو الشعر، كما أن «الطفولة» من شأنها أن تضيق معنى الشعر، عندما تقصره على بداية نشأته، في عهوده الأولى، حيث عصر الجاهلية، وهو على ما يعتقده المنفلوطي «عصر «الطفولة الشعرية»، أي أن الشعر كان فيه بسيطاً ساذجاً، لم يهذبه العلم، ولم تصقله الحضارة، ولم تتصل به أشعة الخيال، فتثير همته، وهو إن كان أصدق الشعر وأحدره أن يكون صفة لتاريخ عصره، ولكن قلما يستفيد شاعر الحضارة من أكثره أكثر من المادة اللغوية»[(٣٢٦)].

إن «الطفولة الشعرية» قرينة البساطة، والسذاجة، والبراءة، وجماع ذلك كله الصدق، والصدق هو كل ما وافق لاحق، من قول أو فعل، ولكننا هنا إزاء لون من الصدق الاجتماعي، الذي يشد الشعر إلى الواقع شداً، ويصبح أحسن الشعر قول القائل:

وإن أحسن شعر أنت قائله ... بيت يقال إذا أنشدته صدقا

وهكذا يتم تقييد الخيال بالتعقل، وتتأكد هذه المقولة عندما نجد التشبيه الذي يذكرنا دائما بمشاكلة الواقع، مهيمنا على التعبير الشعري، بعد أن أفرد له شعراء الجاهلية مساحات واسعة على حساب الاستعارة، التي حلت بمحله إبان

---

(٣٢٦) مختارات المنفلوطي، ص٤.

الجاهلية المتأخرة، والاستعارة كما نعلم تلغي المطابقة للواقع بعد أن تهدم كافة الحواجز التي تفصل بين الحقيقة والخيال.

وبغض النظر عن هذا الصدق الواقعي الأخلاقي الذي أضفته «الطفولة» على الشعر، إلا أننا سوف نجد لونا آخر من الصدق الفني المخالف قد يظهر عندما بلغ الشعر مرحلة النضج بعد ذلك، بيد أن أهم السمات التي أسستها الطفولة في الشعر بشكل عام – علاوة على ذلك – تلك الخصائص الحيوية للكائن الحي، على نحو خضع معه الشعر للنواميس الطبيعية، التي تخضع لها الكائنات الحية، ككيان خلق جنينا، ونشأ وتطور ومر بمرحلة الطفولة، وأثر وتأثر حتى بلغ مرحلة النضج ولا يزال مستمرا في تطوره وارتقائه.

(طريقة أهل الشعر)

وقد ينتقل المعنى من العام إلى الخاص فإن صح ينتقل مرة أخرى من الخاص إلى الأكثر خصوصية، انتقالاً تدريجياً، معبراً خير تعبير عن دور التركيب في صياغة المصطلح صياغة منطقية. إن «الطريقة» على سبيل المثال لا تعدو أن تكون المذهب أو المسلك، فإذا أضفنا إليها «النظم» صارت «رقة النظم» هي «الخطة التي يجري عليها الشاعر في تنسيق المعاني»،[٣٢٧] وهكذا يتحدد الإطار العام للطريقة «المسلك» في الفعل المراد إنجازه، «العمل الشعري» بيد أن هذا إطار يضم داخله مجموعة من الأسس الفرعية الأصغر والأكثر تخصصا، والتي تتعدد بتعدد الطرق الممارسة في نظم الشعر، وتعد واحدة منها «طريقة أهل الشعر» التي أثلها البحتري، وسبق للآمدي أن سماها في موازنته «عمود الشعر»، وهي مجموعة من الخصائص والسمات التي يضفيها الشاعر على عمله الشعري، تتمثل في الجزالة والعذوبة، والفصاحة والسلاسة، أما أهل الشعر أنفسهم فهم الذين قلدوا البحتري، في طريقته تلك، سواء من معاصريه أو ممن جاء بعده، من الشعراء،

---

(٣٢٧) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج٢ ص٤٤.

وبذلك بعرف مذهبهم بـ «طريقة أهل الشعر»[٣٢٨]. وهكذا تحددت معالم «الطريقة» بتحدد الفعل الذي تتبع في إنجازه هذه الطريقة، وما هذه المعالم إلا سمات عامة تقبل الخضوع لمزيد من التخصيص، والتفريع، كلما انتسبت إلى طبقة أو مجموعة بعينها من الشعراء، وهنا تأتي المرحلة الثانية التي تتبلور فيا الشروط التي تنطوي عليها «الطريقة» المنتسبة إلى هذه المجموعة الشعرية «أهل الشعر»، وفي المقابل، نجد أهم صفة حظي بها النظم وبالأحرى الشعر خاصية المرونة التي تتمثل في استجابته لأكثر من طريقة شعرية تساهم في إنجاز العمل الشعري كـ«طريقة المتنبي» و«طريقة شكسبير» و«الطريقة المدرسية» و«الطريقة الرومانية»، وهكذا تتعدد الطرق طالما كانت الطريقة في نهاية الأمر مجموعة من الإجراءات العملية التي يرتضيها هذا الشاعر أو ذاك، ويفرضها على العمل الشعري من جهة، وطالما تعدد الشعراء، وتنوعت المذاهب الشعرية التي ينتمون إليها من جهة أخرى، وعلى هذا النحو تمضي المصطلحات المركبة بغية تخصيص الدلالة وتحديد المعنى.

ومن الواضح أن الأجزاء المكونة للصور التركيبية تتتابع تتابعاً حضورياً، وهو ما يعبر عنه بعلاقة التراصل، ويصبح السياق في هذه الحالة المهيمن الأوحد على العملية التركيبية أو الفاعل الحقيقي الذي يحرك الدلالة المستنبطة من الصورة التركيبية، ومعنى هذا أن الوحدة المعجمية المفردة تفقد خاصيتها الاستقلالية تمامًا، وتندمج اندماجًا كليًا في السياق التركيبي، بوصفها جزءاً فاعلاً وعنصراً متفاعلاً.

(الأخذ المذموم)

إن دور الصورة التركيبية «الأخذ المذموم» واضح تماما في تغير معالم مصطلح «الأخذ» الذي أباحه النقاد للشعراء فما يتعلق بالمعاني طبقا للمقولة التي تؤكد أن

---

(٣٢٨) السابق ص١٨٦.

المعاني مطروحة في الطريق، ولكنهم شرعوه شريطة أن يقوم الشاعر بتلطيف المعني المأخوذ أو الإضافة إلية بما يجعله به أحق من صاحبه الأصلي. وقدموا له من الوسائل ما يعينهم على ذلك كـ «حل المنظوم» و«عقد المنثور» فيما يعرف بـ «الاحتذاء الحسن». وبعبارة أخري يتعين على الشاعر «الآخذ» إخفاء المأخوذ. غير أن المصطلح يفقد معالم هذه الشعرية عندما يصير جزءاً مكوناً وعنصراً متفاعلاً في تعبير» الأخذ المذموم». إنه ببساطة شديدة يتحول إلي سرقة حيث يعتمد الشاعر على المعني فيتناوله بلفظه كله أو يكثره أو يخرجه في معرض مستهجن، أو في منظر قبيح أو في كسوة مسترذلة فيما يقول أبو هلال العسكري كقول أبي تمام (وقد سرق المعني مع قسم من اللفظ):

قد قلصت شفتاه من حفيظته — فخاله من شدة التعبيس مبتسما(٣٢٩)

أخذه من قول ديك الجن الشاعر:

تلقى ليثا قد قلصت شفتاه — فيري ضاحكا من عبس الصيام

وكقول أبي تمام أيضا (ولم يحسن الأخذ):

علمني جودك السماح فما — أبقيت شيئا لديك من صلتي

أخذه من قول ابن الخياط وهو أبلغ وأجود:

لمست بكفي كفه أبتغي الغنى — ولم أدر أن الجود من كفه يعدي(٣٣٠)

إن اقتران تعبير «الأخذ المذموم» بـ«السرقة» في سياق العسكري الذي ينقله عنه اليسوعي كافٍ جداً لتأكيد دور الصورة التركيبية في تحويل معنى الوحدة المعجمية المفردة حال استقلالها، حيث تتخذ بعداً جديداً تماماً «أخذ = نقل

---

(٣٢٩) البيت من قصيدة لأبي تمام يمدح فيها إسحاق بن إبراهيم ومطلعها:

أصغي إلى البين مغترا فلا جرما — أن النوى أسأرت في قلبه لمما

ديوان أبي تمام ج٣ ص١٧٠:١٣٥.

(٣٣٠) علم الأدب، ج١ ص٣٣٢. وانظر الصناعتين، ص٢٢١. والأخذ الأول عنده ليس مذموماً.

مشروع/أخذ مذموم = سرقة، ويظل المعنى العام الذي حددته الجذور الأساسية للمادة المعجمية هو الرابطة القائمة بينهما «النقل». إن هذا البعد في واقع الأمر بعد سياقي، يفرض على الوحدة المعجمية المفردة التي تتخلى عن استقلالها، وتتحول من وحدة صغرى إلى جزء مكون – مع غيره من الأجزاء الأخرى – لصالح وحدة كبرى هي المصطلح المركب.

(الشعر المصنوع)

إنه نفس التحول الذي يفرض على مصطلح الشعر أن يفقد خصائصه الجوهرية الشعرية المتمثلة في قوته التأثيرية، بحيث يصير لوناً من النظم الاستشهادي، أعني عندما يتحول إلى «الشعر المصنوع»، وهو ما ينتحله النحارير من العلماء، ويدخلونه في كلام العرب، وما هو من كلامهم في شيء، بغية اللبس والتعنت،[٣٣١] وربما يكون ذلك من أجل الاستشهاد به على قاعدة نحوية أو مقولة عروضية، لتأكيد مذهب من المذاهب، أو ترجيح رأي من الآراء، وربما يفتعل افتعالا، لا لشيء إلا لكي يستقيم به الوزن، مع فراغه من المضمون كقول ابن الرومي:

بجهل كجهل السيف والسيف ينتضى
وحلم كحلم السيف والسيف مغمد[٣٣٢]

(التاريخ الشعري) و(الشعر التاريخي)

ويحسن بنا وقد أشرفنا على نهاية هذا المبحث أن نشير إشارة ولو خافتة إلى سمة مهمة في أحد مستويي العلاقات التركيبية الخاصة بالمصلح المركب، أعني قابلية الصورة التركيبية للعكس التتابعي، مما يؤدي إلى خلق مصلحات جديدة، تنطوي على دلالات مغايرة، فجميعنا يعرف التاريخ الشعري وأنه يشير إلى لون

---

(٣٣١) عبد الله دراز، (تاريخ آداب اللغة العربية) ص٤٩.

(٣٣٢) محمد دياب، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٧٤.

من الكتابة الشعرية ظهرت في أواخر العصر المغولي، والمراد به ضبط تاريخ واقعة بأحرف تتألف منها كلمة أو جملة أو شطر، يكون بمجموع حروفه بحساب الجمل يساوي التاريخ الذي وردت فيه تلك الواقعة، ويأتي بها الشاعر بعد لفظ التاريخ أو ما يشتق منه أو بدونها في بعض الأحيان[٣٣٣].

هذه الصورة التركيبة قابلة للعكس التتابعي بحيث تودي إلى خلق مصطلح مركب جديد هو «الشعر التاريخي»، والمراد به ذلك الشعر الذي يصف شجاعة الشجعان، وذودهم الحريم والأوطان، وفيه أحاديث الشهامة والغيرة، والحمية، فهو بهذه الصفة تاريخي،[٣٣٤] لأنه في نهاية الأمر يجسد الوقائع، ويؤرخ للأحداث، مثله مثل الوثائق التاريخية، ومن نماذجه منظومة التاريخ الإسلامي لأمير الشعراء أحمد شوقي.

(الشعر القصصي) و(القصة الشعرية)

ولكن خلق مصلحات جديدة نتيجة العكس التتابعي ربما لا يستتبعه بالضرورة خلق معاني جديدة في كل حالة، فالشعر القصصي مثلا – وهو أقدم من التمثيلي والغنائي – عبارة عن سرد الحوادث بالشعر موزونا أو غير موزون، على سبيل القصة، وأكثره ديني، وأبطاله من الآلهة وحوادثه عامة، وهو لا يختلف كثيرا عن صورة «القصص الشعرية »، بل يكاد التركيبان يترادفان إلا إذا وضعنا في الاعتبار اختلاف المولفين في استخدام هذا التركيب أو ذاك، وإنكار أو إثبات هذا اللون من الشعر عند العرب، مما يودي إلى الاستشهاد بقص شعرية عربية تختلف موضوعاتها وأبطالها اختلاف البيئة نفسها عن تلك اليونانية[٣٣٥].

---

(٣٣٣) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج٣ ص١٢٨.

(٣٣٤) تاريخ علم الأدب، ص١٧٩.

(٣٣٥) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج٢ ص٦٠،٣٤٥؛ منهل الوراد، ج٢ ص٢٠٤،٢١٠. وهو يستشهد ببعض الأراجيز على الشعر القصصي عند العرب وهو يراها قصيرة لا تستوعب تفاصيل القصة الشعرية المطلوبة.

وربما كان معنى التأريخ للحوادث باستخدام الشعر هو الرغبة العامة التي ربطت بين الصورتين التركيبيتين «التاريخ الشعري» و«الشعر التاريخي»، ولكن، لما كان يوجد طريقتان لهذا التأريخ، طريقة الوصف التفصيلي للحادثة، دون الحاجة إلى ذكر تاريخها، وطريقة تسجيل تاريخ الواقعة دون الحاجة إلى ذكر تفاصيلها، كان لا بد من وجود اصطلاحين مغايرين دالين على هاتين الطريقتين، ومن هنا ظهرت الحاجة إلى العكس التتابعي، للصورة التركيبية، وقد أدى دوره بنجاح في خلق هذا المصلح المغاير، وهو ما لم يتحقق في التركيبين: «الشعر القصصي» و«القصص الشعرية».

* * *

٢/٣ المستوى الرأسي

سيحاول هذا المبحث الإجابة على السؤال التالي: هل تمثل كل صورة تركيبية تدخل فيها الوحدة المعجمية «أ» وتظل ثابتة في مختلف التركيبات، مع تغيير الوحدة المعجمية «ب» في مختلف الحالات التي يمكن أن ترد فيها الوحدة المعجمية، بحيث يكون وجودها في حال انفرادها مجرد نمط نظري لا يرقى إلى التطبيق العملي؟ وفي هذا السياق، سوف نلاحظ أن هناك حالات بالفعل ينطبق عليها هذان المبدآن ويمكن تقسيمها إلى «الثنائيات الضدية» و«الخلافية». وينسحب هذا بنوع خاص على المصطلحات العامة «الأنماط» التي تتسم باشتمالها على عدة أنواع خصبة حيث يغدو كل تركيب يضم هذه المصطلحات بمثابة حالة من حالاته التي تمثله، أو لنقل التي لا يتجلى إلا في إطارها.معنى ذلك أننا إزاء مجموعة من المصطلحات قابلة لأكثر من تركيب، وذلك أمر طبيعي، لأنها تنطوي على أكثر من نوع.

* * *

الثنائية الضدية

(الوتد المفروق) و(الوتد المجموع)

ومن هذا القبيل مصطلحات «الوتد» و«السبب» و«الفاصلة» في علم العروض، فـ«الوتد مثلاً» يعرف بأنه ثلاثة أحرف، متحركان وساكن، وإلى هنا ينتهي التعريف للوتد، في حد ذاته، ولكنه بالطبع لا يستخدم إلا بعد تحديد موقع ذلك الساكن بين المتحركين، وهل يكون في الوسط أو في النهاية، وذلك حتى يكون التعريف دقيقاً شاملاً، لكن ما إن يشرع المرء في هذا التحديد حتى يتعين عليه أن يتجاوز الجنس العام لوتد إلي نوعيه، «المجموع» الذي يكون فيه الساكن بعد المتحركين، أو «المفروق» الذي يتوسط فيه الساكن المتحركين، وهذا هو التركيب الذي لا يتجلى الوتد إلا بواسطته.

(السبب الخفيف) و(السبب الثقيل)

والأمر يزداد صعوبة شيئا فشيئا عندما نتعرض لمصطلح «السبب»، الذي هو عبارة عن حرفين، غير أن هذا التعريف على جمعه ومنعه قاصر إلي حد بعيد، لأننا سوف نتساءل حينئذ تساؤلاً بديهياً وتقليدياً أيضا: ما هو نوع هذين الحرفين؟ فإن كانت الإجابة أنهما متحركان، كان ذلك «السبب الثقيل»، وإن كانت الإجابة أن أحدهما متحرك يليه ساكن، كان «السبب الخفيف»، وفي كلتا الحالتين يخرج المصطلح من حالته التجريدية إلى صورته التركيبية العملية.

(الفاصلة الصغرى) و(الفاصلة الكبرى)

أما تعريف «الفاصلة» فينطوي على نوعيها، فهي ثلاثة أو أربعة متحركات، يليها ساكن، «الفاصلة الصغرى» فـ«الفاصلة الكبرى» (٣٣٦)، أما الفاصلة في ذاتها، فمثلها مثل التفعيلة لا وجود لها مستقلة عن صورتيها التركيبيتين، اللهم

---

(٣٣٦) علم الأدب، ج١ ص٣٦٢.

إلا في أنها تخالف الأسباب والأوتاد والتفعيلات من حيث عدد وتوزيع المتحركات والسواكن، لكن حتى هذه المخالفة تعتمد في النهاية على التركيبين اللذين يمثلان نوعيها أو حالتيها.

إن الصورة التركيبية هي الصورة الفعلية التي يتم بواسطتها التطبيق العملي للمصطلح، صحيح أننا نجد بعض المصطلحات لها وجود معجمي، إلا أن الذهن لا يقبله إلا كعنصر مرتبط بعلاقة التضام والاقتران بغيره، شأنه شأن الصور الذهنية المركبة التي لا يقبلها الطفل أثناء المراحل الأولى من العمر إلا في إطار من الاقتران بأحد أفعالها الذي يكون بمثابة لازم من لوازمها.

(المعنى الفطري) و(المعنى المبتكر)

لقد استقر مصطلحا «اللفظ» و«المعني» منذ القدم، وتحدد «اللفظ» في الظرف أو القالب الذي يحدث المعنى المنوط به، وتنحصر مهمته في مجرد توصيله إلى المتلقي،[٣٣٧] أما «المعنى» فهو الصورة الذهنية التي يستدعيها ذلك اللفظ في العقل، إنه ببساطة شديدة الفكرة أو المحتوى الذي ينطوي عليه ذلك القالب اللفظي، ولكن، ما مصدر هذه الفكرة؟ هل هي نشأت مع العقل أصلاً؟ أم استنبطها العقل من التجارب الحسية التي مر بها صاحبه؟ إن البحث عن الأصل الذي نشأت عنه الفكرة يضعنا أمام نوعين أساسين من المعنى، فـ «المعنى» لا يمكن إلا أن يكون «فطرياً» «أورده الطبع السليم بلا تصنع أو إعمال روية، ودل على السذاجة كقول أحدهم وقد سئل: هلا تسافر بحرا؟ فأنشد:

لا أركب البحر أخشى ... على منه العواقب
طين أنا وهو ماء ... والطين في الماء ذائب»[٣٣٨]

ذلك أن كل ما ينتمي إلى الفطرة داخل ضمن النظام العقلي الذي خلق به

---

(٣٣٧) تاريخ علم الأدب، ص٢٥.

(٣٣٨) علم الأدب، ج١ ص٤٩:٥١.

الإنسان، وجبل عليه قبل أن تتأثر حواسه بالتجارب، وتختبر الحياة، فتشكل في العقل الشق الآخر من المعاني والأفكار، - أعني «المعنى المبتكر» - وهو الأكثر أهمية؛ وهو الذي يبتدعه المبدع فيعرضه على صورة جديدة .... كقول المتنبي في وصف الموت:

ومـا الموت إلا سارق دق شخصه   يصـول بلا كف ويسعى بلا رجـل

وكقول آخر في الشتاء:

والنـار فاكهـة الشتـاء فمن يـرد   أكـل الفواكـه شاتيا فليصطلي(٣٣٩)

(اللفظ الحقيقي) و(اللفظ المجازي)

والحديث عن كون المعنى فطريا أو مبتكرا يجرنا إلى الحديث عن شعرية المعنى، أي أن ينطوي على عنصر التأثير الذي هو جوهر الشعر، ومعنى ذلك أنه يتطلب ألفاظا خاصة قادرة على تحميل ذلك المعنى المفعم بالتأثير، وتوصيله إلى المتلقي وهي مهمتها المنوطة بها، وبعبارة أخرى لا بد أن تكون هناك قوالب «ألفاظ» تنطوي على كثير من الخصوصية التي تسمح لها بهذه المهمة، ويؤدي هذا المطلب إلى تقسيم الألفاظ إلى نوعين رئيسين لا يمكن تصورها بدون أحدهما، أولهما «اللفظ الحقيقي» وهو الأصل الذي يستعمل فيما وضع له، كالأسد للحيوان المفترس، والنوع الآخر وهو «اللفظ المجازي» الذي يستخدم في غير ما وضع له، وهو استخدام الأسد للشخص،(٣٤٠) ولا يمكن تصور الألفاظ اللغوية بشكل عام في أية لغة من اللغات إلا في ضوء هذين القسمين الأساسيين اللذين يمثلان صورتين تركيبيتين للمصطلح؛ وهما بهذا المعنى لازمان له، والألفاظ المجازية هي التي تنطوي على قدر من الخصوصية يسمح لها بالقيام بمهمة توصيل المعاني الشعرية التأثيرية، وهي وإن كانت أقل كماً من

---

(٣٣٩) انظر «الابتكار» (٤/١) من نفس الرسالة.

(٣٤٠) درة الجمان، ص١١٠.

الألفاظ الحقيقية إلا أنها تنمو وتزداد وتتطور على مدى الزمن، نتيجة زيادة النضج الفني، وزيادة الخبرات الحسية[٣٤١].

(العقل الغريزي) و(العقل المكتسب)

على أن الذي دعا إلى هذا التقسيم النوعي للألفاظ «حقيقية» و«مجازية»، والمعاني «فطرية» و«مبتكرة»، وجود مفهوم عربي للعقل الإنساني، اختزله الإحيائيون في مقولة «العقل الغريزي» و«العقل المكتسب».

أما «العقل الغريزي» فهو النور الذي خلقه الله للإنسان ليدرك به حقائق الأمور،[٣٤٢] إنه مجموعة من الاستعدادات الإدراكية التي زود الله بها العقل الإنساني، بحيث يصبح مهيئا لإدراك الحقائق، وبالتالي الاكتساب التعليمي الذي منه يتألف «العقل المكتسب» وهو مما يستفيده «العقل الغريزي» بالتجارب والممارسة وما هو إلا ثمرة له، ونتيجة مترتبة عليه، وليس من عملنا هنا مناقشة صحة هذا الرأي أو خطئه، لأنه مثار جدل بين أقطاب الفلسفة، سواء الإسلامية أو الغربية، ولكن، الذي يعنينا بنوع خاص هو أن العقل نفسه لا يمكن تصوره إلا في إطار واحد من هاتين الصورتين التركيبيتين، وإن عهدنا اختزالهما في مصطلح «العقل» وحده.

(البعيد) و(القريب)

على أن الثنائية الضدية تظهر في أوضح معالمها في مصطلحي «البعيد» و«القريب»، فيمكن أن تتكون من كل منهما عدة صور تركيبية، تتقابل فيما بينها تقابل «القريب» و«البعيد»، فـ «البعيد» مثلا يمكن أن يكون عدة صور تركيبية من قبيل:

---

(٣٤١) «المجازي» و«الحقيقي» وصفان للمعنى الذي ينطوي عليه اللفظ، ولكنهما يطلقان أيضا على اللفظ المستخدم في هذا أو ذاك منهما.

(٣٤٢) علم الأدب، ج١ ص٨:٩٠؛ مقالات في علم الأدب، ج١ ص١٢:٩.

(التشبيه البعيد)

وهو ما لا ينتقل فيه المتلقي من المشبه إلى المشبه به إلا بعد إمعان نظر لخفاء وجهه في بادئ الرأي، إما لكثرة التفصيل كما في تشبيه الشمس بـ«المرآة في كف الأشل»، وإما لندرة خطور المشبه به في البال كقول على بن زيد يصف خمرًا:

ثم أهدوا لي عقارا كعين الـ ـديك صفى سلافها الراووق

فتشبيه الخمر بـ «عين الديك» بعيد يقتضي فكرا وذلك لأن العرب تشبه الخمر الصرف بعين الديك لصفائها كما يزعمون(٣٤٣).

(الكناية البعيدة)

ولا نجد كبير فرق في دلالة «البعد» هنا ودلالته في صورة «الكناية البعيدة»، حيث تستدعي الوسائط التي لا بد أن ينتقل بموجبها إلى المعنى المطلوب إمعان نظر وفكر، كقولك في المضياف: «كثير الرماد»، لأن كثرة الرماد تدل على كثرة النار، وكثرة النار تدل على كثرة الطبائخ، وكثرة الطبائخ إنما تكون لكثرة الأضياف(٣٤٤).

(الاستعارة البعيدة)

كما أن غموض الجامع في «الاستعارة البعيدة» أشبه ما يكون باختفاء وجه الشبه الذي تحدثنا عنه آنفا في «التشبيه البعيد» بين الشمس وكف الأشل، فمن أمثلة «الاستعارة البعيدة»: «فلان غمر الرداء» أي كثير المعروف، حيث استعاروا الرداء للمعروف، وأضافوا إليه «الغمرة» وهي القرينة على عدم إرادة معنى الثوب، لأن الغمرة من صفات الماء لا من صفات الثوب(٣٤٥).

---

(٣٤٣) السابق ج١ ص٦٦.

(٣٤٤) نفسه ص٩٠.

(٣٤٥) نفسه ص٧٥.

ويتضح مما تقدم أن ثبات مصطلح «البعيد» في مختلف الصور التركيبية، أدى إلى و وجود نوع من المشابهة التي يمكن إجمالها في عدم انتقال الذهن بسهولة من المشبه إلى المشبه به، في حالتي «الاستعارة» و«التشبيه»، ومن المعنى الأول إلى المعنى الثاني في حالة «الكناية»، غير أن الذي يعنينا من هذا المصطلح أمر جد مختلف، إن أي شيء يوصف بالبعد قابل لأن يوصف بالقرب، ذلك لأن مصطلحي «القرب» و«البعد» من المصطلحات المترابطة تقابليا.

إن مصطلح «البعد» في الصورتين التركيبيتين «الكناية البعيدة» «التشبيه البعيد» لا يترابط ترابطاً تقابلياً فحسب، مع مصطلح «القرب»، مما يؤدي إلى خلق صورتين تركيبيتين مختلفتين «الكناية القريبة» و«التشبيه القريب»، بل إن كل طرف من الطرفين المتقابلين لا بد أن يستدعي الآخر استدعاءاً لازماً، وبعبارة أخرى لا يوجد الأول إلا من خلال الثاني.

(الكناية القريبة)

فما دامت هناك «كناية بعيدة» تعتمد على وجود الوسائط للوصول إلى المطلوب، فلابد أن تكون هناك «كناية قريبة» وهي التي ينتقل فيها الذهن إلى المطلوب بسهولة، وبدون أية وسائط، كقولك في الكرم: «رجل بسط اليدين» فإن بسط اليدين كناية صريحة عن السماحة.

(التشبيه القريب)

وإذا كان أحد نوعي التشبيه – طبقاً لأحد تقسيماته الفرعية المتعلقة بوجه الشبه – لابد أن يكون «بعيداً»، أي أن يكون وجه الشبه غامضاً، فيجب أن يوجد النوع المقابل الذي يكون فيه التشبيه قريبا، وهو ما ظهر وجهه بسهولة دون عنف كقولك: «فلان أبصر من عقاب»، وهو «كالقابض على الماء»، وكقول المتنبي:

وأنت حسام الملك والله ضارب وأنت لـواء الدين والله عاقب(٣٤٦)

وقس على ذلك بقية المصطلحات المترابطة ترابطاً تقابلياً، فـ «الاستعارة الأصلية» تفترض وجود ما يقابلها وهي «الاستعارة التبعية»، ولا يمكن إجراء «تشبيه مفصل» إلا في ضوء «التشبيه المجمل»، وإذا كان التشبيه مجموعاً طبقاً لأحد تقسيماته الفرعية المتعلقة بترتيب طرفيه، فإن ذلك يستدعي صورة تركيبية مقابلة وهي «التشبيه المفروق»، وهلم جرا، وثمة ملاحظة يتعين علينا أن نومئ إليها في هذا المجال: إن ضرورة الاستدعاء بين الأجزاء المترابطة تقابلياً ليست شرطاً أساسياً في الترابط الخلافي الذي يحل فيه الاختيار محل الضرورة، وهذا أمر بديهي يؤكده أن الإدراك بالضد أو بالتقابل الضدي أسهل على الذهن وأكثر تعلقا به من الإدراك بالتشابه، حتى أن الطفل يتعلم الطريقة الأولى أولا، ولا يصل إلى الأخرى إلا بعد شيء غير قليل من النضج.

والاختيار هنا لا يلغي الترابط بأي حال من الأحوال، فالشعر والنثر والمجاز والتشبيه مصطلحات مترابطة فيما بينها، من حيث اشتراكها جميعاً في مسند واحد وهو «المرسل»، ولكن هذا لا يعني أن كلا منها لا بد أن يستدعي الآخر استدعاءاً ضرورياً، بقدر ما يعني أن كلا منها قابل لأن يحل محل الآخر في تكوين صور تركيبية متوازية، ويؤذن هذا التصور الأخير بالدخول في الشق الآخر من المستوى الرأسي.

(ب) الخلافية

(القصر)

فمصطلح «القصر» على سبيل المثال - الذي هو تخصيص شيء بشيء آخر - لا بد أن يسند إليه إحدى هذه الصفات: «الحقيقي» «الإضافي» «القلب» «التعيين» «الإفراد».

---

(٣٤٦) نفسه ص٦٦، ٩٠. والبيت غير موجود بالديوان الذي اعتمد عليه الباحث بشرح عبد الرحمن البرقوقي.

(القصر الحقيقي)

وهو ما لا يتجاوز المقصور المقصور عليه، سواء الصفة بالموصوف، نحو «لا إله إلا الله» وعكسه نحو «ما زيد إلا شاعر».

(القصر الإضافي)

وهو حقيقي لأنه ليس إضافياً.. فـ «القصر الإضافي» يختلف عن «الحقيقي»، وأمثلته نحو «ما زيد إلا كاتب خطابا» أو «ما زيد إلا قائم خطيبا»، وذلك في الصفة، وفي الموصوف نحو «ما كتب إلا زيد خطاباً» لمن يعتقد اشتراك عمر معه في الكتابة.

(قصر القلب)

وإذا كنا إزاء «قصر القلب» الذي يعتقد فيه المخاطب عكس الحكم الذي يصدره المخاطب، ويشترط فيه انتفاء اجتماع الصفتين، لأنهما لا يجتمعان، نحو «ما زيد قائم بل قاعد»، فإنما هو كذلك لأنه ليس «قصر إفراد».

(قصر الإفراد)

وهو الذي يتم فيه «القصر» على شيء دون الآخر لقطعه الاشتراك الذي اعتقده المخاطب، وشرطه ألا يتنافى الوصفان، فيجوز اجتماعهما بالوصف كالشعر والكتابة نحو «إنما زيد شاعر لا كاتب».

(قصر التعيين)

ويكون القصر «قصر تعيين» عندما يكون المخاطب بين صفتين غير معتقد إحداهما، ثم يأتي المخاطب فيعين له ما يكون عنده، ولا شرط فيه لأنه يجري فيه على كلا القصرين «القلب» و«الإفراد» (٣٤٧).

---

(٣٤٧) درة الجمان، ص٥٠:٥٣.

(التفعيلة الخماسية) و(التفعيلة السباعية)

إن التطبيق العملي لمصطلح «التفعيلة» يبدأ بذكر نوعيها «الخماسي» و«السباعية»، حتى أن الذين يمهدون لهذين النوعين لا يتعدى قولهم: «لا بد في كل جزء «تفعيلة» من وتد ينضم إليه غيره من الأسباب أو الفواصل، فيكون إما خماسياً ... أو سباعياً»،[٣٤٨] هذا على الرغم من أن «التفعيلة» - بغض النظر عن نوعيها - تعرف بأنها وحدة ميزان البيت في الشعر العربي.

(أبيات المعاني)

ولا نبعد كثيراً عن هذا السياق عندما نلتقي بمصطلح مثل «أبيات المعاني»، وهي تلك الأبيات التي تشكل في معانيها، أو في إعرابها، ويكون من نتيجتها أن يتحول الشعر إلى لغز إشكالي، يكون محطاً للنقاد، الذين يوردونه على سبيل الاستشهاد، والشعراء الذين يأتون به لبيان مقدرتهم اللغوية، والإبداعية،[٣٤٩] وليس بخفي هنا دور التركيب السياقي في تحويل معنى البيت الشعري إلى مجرد حوار للألغاز والمشكلات، سواء المعنوية أو الإعرابية.

(بيت القصيد)

هذا الدور الذي يمارسه التركيب السياقي تظهر فاعليته بصورة واضحة في تحويل معنى البيت الشعري إلى اتجاه مخالف تماما، مع تغير الصورة التركيبية للمصطلح إلى «بيت القصيد»، حيث يتحول إلى هدف مقصود، ومرمى معول عليه في بناء العمل الشعري كله، والانطلاق منه أيضا كما انطلق أبو ذؤيب الهزلي في عينيته من ذلك البيت الذي هو «بيت القصيد».

والنفس راغبة إذا رغبتها ... وإذا ترد إلى قليل تقنع[٣٥٠]

---

(٣٤٨) درة الجمان، ص١٨٠.

(٣٤٩) المواهب الفتحية، ج١ ص١٠٠.

(٣٥٠) البيت من مرثيته الشهيرة التي يبكي فيها أبناءه الخمسة، ومطلعها:

والمسألة هنا يمكن أن تتعدى الإطار الشكلي العادي للبيت الشعري، ما دام «بيت القصيد» يمكن أن يكون أكثر من بيت، كما هو في إحدى قصائد أمية بن أبي الصلت، التي يمدح فيها عبد الله بن جدعان، ويفتخر فيها بقومه، ومنها وهو «بيت القصيد»:

قوم إذا نزل الغريب بدارهم ... ردوه رب صواهل وقيان
لا ينكتون الأرض عند سؤالهم ... لتطلب العلات بالعيدان[٣٥١]

(المرسل)

ومن الصعب جداً أن نتجاهل التحول في اتجاهات معنى مصطلح كـ «المرسل»، الذي يمكن أن يكون جزءا مكوناً في أربع صور تركيبية، تتفق اثنتان منها في الاتجاه، وهما:

(النثر المرسل)

وهو الذي يطلق فيه الكلام إطلاقاً، ولا يقطع أجزاء بل يرسل إرسالاً، بغير تقيد بسجع، وهو من المصطلحات المركبة القديمة، حتى أن هذا التعريف نفسه منقول عن ابن خلدون،[٣٥٢] ومنه أخذت الصورة التركيبية الأخرى المتفقة في اتجاه معنى «المرسل»، أعني «الشعر المرسل»، فيما يعد توسيعا لدلالة المصطلح.

(التشبيه المرسل)

ومع ذلك، يظهر التحول في اتجاه المعنى جلياً عندما نأتي إلى الصورتين

أمن المنون وريبها تتوجع ... والدهر ليس بمعتب من يجزع
(المفضليات) ص٤٢١:٤٢٢ انظر أيضا (جمهرة أشعار العرب) ص١٢٨.

(٣٥١) المرصفي، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٦١،١٥٢. والبيتان من قصيدة يفخر فيها بقومه ثقيف، ومطلعها:
قومي ثقيف إن سألت وأسرتي ... وبهم أدافع ركن من عاداني
(ديوان أمية بن أبي الصلت) ص٢١.

(٣٥٢) المنتخبات، ص٢٢١.

الأخرين: «التشبيه المرسل»، وهو ما ذكرت فيه الأداة، كتمييز له عن «التشبيه المؤكد» الذي لا تذكر فيه الأداة[٣٥٣].

(المجاز المرسل)

أما «المجاز المرسل» فهو ما كانت العلاقة فيه غير المشابهة، كقولك: «اشتدت يدك على العدو»، فإن لفظ اليد قد وضع للعضو المخصوص، واستعمل هنا للقدرة[٣٥٤] ولكن، مع هذا التحول، تظل الدلالة العامة لـ«الإرسال» رابطا بين هذه الصور التركيبية الأربع، أعني شدة الوضوح المؤدية إلى قوة التعلق بالذهن، نتيجة عدم التكلف والجهد في التلقي، فالنثر أو الشعر المرسل أكثر سهولة لأنه قرين عدم التقيد، وبالتالي يتميز عن غيره بقدر المبدع على الإتيان من الفصاحة والبلاغة ما لا يتأتى في السجع والشعر المقفى،[٣٥٥] ولا شك أن «التشبيه المرسل» أوضح في الذهن، وأقرب تناولا لأنه قريب الصلة بالحقيقة، وهو نفس حال «المجاز المرسل» الذي وصف بـ«المرسل» لأنه يشعر بحسب الظاهر أن اللفظ المجازي هو اللفظ الحقيقي، فكأن المجاز مرسل أي موجه من الحقيقة[٣٥٦].

هذا المصطلح الأخير نموذج على الجمع بين الخلافية والثنائية الضدية، فهو كما رأينا يدخل في باب تركيب مصطلحات «المجاز المرسل» «الشعر المرسل» «النثر المرسل» «التشبيه المرسل»، فإذا ما أمعنا النظر في الصورة التركيبية الأخيرة، «التشبيه المرسل» وجدناها تقع طرفا في ثنائية ضدية طرفها المقابل «التشبيه البليغ أو المؤكد»، والأول هو ما كان بأداة التشبيه، أما الآخر فهو ما حدث فيه التشبيه بدون أداة التشبيه كما نعرف، وشأنه في هذا شأن الكناية التي ترتكز

(٣٥٣) درة الجمان، ص١٠٥.

(٣٥٤) علم الأدب، ج١ ص٨٢.

(٣٥٥) تاريخ علم الأدب، ص٤٢.

(٣٥٦) علم الأدب، ج١ ص٨٢.

على مستويين: تغدو في أولهم خلافية عندما نكون في إطار «الكناية عن صفة» و«الكناية عن نسبة» و«الكناية عن ذات»، بينما تنطوي على مبدأ الثنائية الضدية عندما نكون في سياق «الكناية القريبة» و«الكناية البعيدة»، بل إن مصطلحي «القريب» و«البعيد» لهما نفس الحركة في الاتجاه المزدوج الذي للـ«كناية» و«المرسل» كما رأينا: «كناية قريبة» – «كناية بعيدة» = ثنائية ضدية، «تشبيه بعيد» – «استعارة بعيدة أو غريبة» و«كناية بعيدة» = خلافية، ويؤكد لنا هذا المسلك مدى التفاعل بين نوعي العلاقات التركيبية: الرأسية والأفقية.

* * *

الفصل الرابع
تعريب المصطلح

- الأحادية
- الترادف

التعريب هو نقل ألفاظ أجنبية إلى اللغة العربية، مع إكسابها بعض السمات النطقية التي تجعلها ملائمة للمتحدثين بهذه اللغة، ومعنى ذلك أنه أقرب إلى الاقتراض المعجمي، ومن ناحية أخرى، فإنه يمكن تطبيق مصطلح «التعريب» على الترجمة إلى العربية، وبهذا يمكن أن يكون شاملاً لكلا النوعين: نقل الألفاظ الأجنبية إلى العربية «الاقتراض المعجمي»، ونقل المفاهيم الأجنبية مع التعبير عنها بمصطلحات عربية «الترجمة»، ومراعاة للتمييز، سوف نستخدم الاقتراض المعجمي في الإشارة إلى المصطلحات المنقولة إلى العربية، وعلى هذا الأساس، فسوف يكون الاقتراض المعجمي والترجمة بوصفهما فرعي التعريب مدار البحث في هذا الفصل.

ولا شك أن الترجمة والاقتراض المعجمي يمثلان أهم العوامل المساهمة في زيادة الثروة المصطلحية بأية لغة من اللغات، وعادة ما يتم اللجوء إليهما عندما نكون إزاء احتكاك ثقافي، حيث يتعذر علينا أن نجد للمفاهيم الجديدة التي نلتقي بها للمرة الأولى ما يكافئها على مستوى الثقافة المحلية من جهة، وما يعبر عنها على مستوى اللغة الخاصة بهذه الثقافة من جهة أخرى.

لنقل إن الترجمة والاقتراض المعجمي من أهم العوامل التي تقوم بدور فعال ومؤثر في عملية توليد المصطلحات، اشتقاقا ونحتا وتركيبا واقتراضا، سواء كان معجمياً أو اجتماعياً، ويبرز هذا الدور بصورة جلية في الفترات الزمنية التي واجهت فيها اللغة كل ما يتعلق بنتاج الآخر وباتت على أعتاب مرحلة جديدة من استهلاكه استهلاكاً سلبياً، هذه المرحلة الجديدة تتميز بخضوع كل من

الترجمة والاقتراض المعجمي لعمليتي الريادة والاستكشاف، شأنهما في ذلك شأن كل شيء بكر لم يتم افتراعه بعد، وعلى هذا النحو، قد يصيران عرضة لبعض المثالب والنقائص التي تتأتى أصلا نتيجة الافتقار إلى النماذج التي يمكن محاكاتها، أو الأمثلة والأنماط التي يتعين السير على نهجها في البداية من جهة، وبالتالي عدم الوصول إلى الخبرة اللازمة التي ربما تؤدي إلى القدرة على تخطي المحاكاة والتقليد إلى الاختراع والابتكار.

وينطبق هذا الأمر تمام الانطباق على هؤلاء الذين حاولوا إحياء التراث الأدبي واللغوي في العربية، والعودة به إلى أزهى عصوره ازدهارا، وذلك في وقت كانت اللغة فيه قد أوشكت على السقوط، وأمسى تراثها قاب قوسين من الضياع تحت ركام كثير من الإهمال والجهل والنسيان، والبعد عن المصادر، والأصول التي تنهل منها اللغة، لظروف تاريخية نعلمها جميعا، ولسنا في حاجة إلى تكرارها، فقد شهدت هذه المرحلة عملية اضمحلال لغوي، حيث كان علماء البلاغة، والنقاد العرب قد فرغوا تماما – ومن الواضح أنهم شقوا على أنفسهم في ذلك – من تقسيم وتصنيف وتفريع مفاهيم وتصورات قديمة، وكان الاقتصار على محاكاتها من قبل الإحيائيين سيصبح عديم القيمة، وخاليا من أي مضمون، لأنها لا تقيم وزنا يذكر لما ولده التطور الزمني من صراعات، حفزتها الرغبة في البقاء، وما أدىّ إليه ذلك من احتكاكات حضارية وثقافية وفكرية، من شأنها أن تأتي بمفاهيم وتصورات جديدة لم يكن لهم بها عهد قبل ذلك، وعلى الرغم من أن القدماء نجحوا في تقديم مجموعة لا بأس بها من المصطلحات نتيجة الإلحاح على التقسيمات والتصنيفات، إلا أنها لم تكن قادرة بحال من الأحوال على استيعاب تلك الأفكار الجديدة، مما ولد الحاجة إلى ضرورة وجود مصطلحات جديدة تكون أقدر على نقلها.

من هنا تأتي القيمة الخاصة بالإحيائيين، أعني محاولة المزج بين محاكاة التراث

العربي القديم في أزهى عصوره، ونقل ما وصل إليهم من أفكار غربية، تعبر عن ثقافة متفوقة تمام التفوق، ويبدو أنها هي التي دفعتهم إلى محاولة البحث عن الأنا واستكشافها في مواجهة الآخر المتقدم، ولكن، من الطبيعي ألا يتم المزج بصورته الكاملة، وألا تتعدى المحاولة مجرد المجاورة، ومن الطبيعي أيضا أن نجد الأغلبية الغالبة من الإحيائيين بعيدين عنها كل البعد، بل وألا يضطلع بها إلا هؤلاء القليلون الذين شاهدوا عن قرب تقدم الحضارة الغربية إما عن طريق البعثات الخارجية، أو الإرساليات التبشيرية، وغير ذلك، وأعني بهم التنويريين.

ويمكن حصر تلك المفاهيم الجديدة - فيما تختص منها بالنقد الأدبي - في تصورات عامة لبعض الفنون والمذاهب الأدبية الغربية، والتي لم يكن للعرب القدامى معرفة بها قبل ذلك، وربما تكون قد لفتت انتباه هؤلاء التنويريين كالمسرح وما يرتبط به من دراما وتراجيديا وكوميديا، فيما يمكن أن يكون الطريقة المدرسية أو الكلاسيكية الجديدة، يضاف إلى ذلك الرواية وما استحدثته من أساليب في التصوير كالطريقة الطبيعية أو الحقيقية، صحيح أن العرب تعرضوا لما قاله أرسطو في كتابه عن الشعر، إلا أن فهمه المشوه للتراجيديا على أنها المدح والكوميديا على أنها الهجاء أعاق كثيرا فهمهم للمسرح حتى منتصف القرن الماضي.

ومهما يكن من أمر، فإن المحاولات الأولى لنقل هذه التيارات الفكرية الجديدة، وصياغتها في إطار نظري من المصطلحات الخاصة بها كان لا بد أن ينجم عنها مجموعة من السمات العامة تعكس في جملتها عمليتي الريادة والاستكشاف غير المسبوقتين، وتتمثل أهمها في الازدواجية والترادف، وكلاهما سيكون مدار بحث في هذا الفصل، الذي سنبدأه بتناول مبدأ الأحادية في النقل على مستوى الترجمة والاقتراض المعجمي.

* * *

٤/١ الأحادية

سنتناول في هذا المبحث تلك المصطلحات التي استقر الرأي فيها على اقتراضها اقتراضاً خالصاً، أو ترجمتها ترجمة خالصة، والاكتفاء بإحدى الطريقتين دون الأخرى، إما لكفايتها كما هو الحال في ترجمة مصطلح (blank verse) بـ«الشعر الأبيض»،[٣٥٧] أو لعدم الاهتداء إلى لفظة عربية معبرة تعبيرا دقيقا مما يزكي الرغبة في الاقتراض المعجمي كما يحدث في مصطلحي «تنسن» المقترض عن الأجنبي (Tenson) or (Tenzone) و«أسونانس» عن المصطلح الغربي (Assonance) وكذلك مصطلح «رومانتيك» عن المصطلح الفرنسي (Romantique) وسنبدأ أولاً بالترجمة في هذا الخصوص.

(الشعر الأبيض)

ترجمه نجيب الحداد عن الإنجليزي (blank verse) وهي ترجمة حرفية إلى حد كبير، ترجع إلى أن لفظة (blank) تعني وصفا لأي شيء خال من النقوش والألوان، مما يجعله خالص البياض، فإذا أضيف إليها كلمة «الشعر» تألف هذا المصطلح (blank verse) الذي يعادل الإنجليزي (unrhymed poetry) أي الشعر غير المقفى، أو الشعر المرسل كما استقر الرأي بعد ذلك، والواقع أن الحداد – بوصفه يمثل الإحيائيين – قد فهم الشعر عند الإفرنج على أنه ذلك «الذي لا يلتزمون فيه قافية، بل يرسلونه إرسالا، ولا يتقيدون فيه بغير الوزن، وأكثر شيوع هذا النوع عند الإنجليز، وعليه أغلب منظومات شاعرهم شكسبير، أخذاً عن الشعر القديم»،[٣٥٨] هو تصور صحيح للشعر الغربي الموزون غير

---

(٣٥٧) من المصطلحات المندرجة تحت الترجمة الخالصة «النغم التقليدي» ومكافئه بالفرنسية (imitative harmonie) ومصطلح «شعر الحياة المنزلية الباطنة، ومكافئه بالفرنسية أيضا (poesie-(intime انظر (محمود سامي البارودي) ص٢٧، ٥٠.

(٣٥٨) مقابلة بين الشعر الإفرنجي والشعر العربي، ضمن مختارات المنفلوطي، ص١٤٠.

المقفى، ذي البحر الخماسي القدم، وهو إن لم يكن إنجليزي الأصل، إلا أنه يعد الشكل الشعري الأثير في هذه اللغة، بل يكاد يكون الوسيلة التعبيرية الوحيدة في الشعر الإنجليزي قاطبة(٣٥٩).

إن التزام النمط الواحد الخماسي النبرة من جهة، وعدم التقفية من جهة أخرى هو الذي لفت انتباه الإحيائيين إلى هذا النوع ن الشعر، والذي قال عنه ملتون في مقدمة فردوسه المفقود إنه أعظم الوسائل التعبيرية في الشعر قاطبة.

والحق أن التراث التقليدي العربي لم يكن ليسمح للإحيائيين بالالتفات إلى المرونة الوزنية التي ينطوي عليها هذا النوع من الشعر، لأن الموشحات نفسها لم تخرج في نهاية الأمر عن القواعد الوزنية، وإن ابتدعت لنفسها بحورا خاصة بها، لم يقل بها الخليل، وظل الثبات الوزني السمة المميزة للشعر بعامة عند العرب، ولم تكن إلا القافية التي سمح بتنويعها وتوزيعها داخل الموشحات أو المسمطات أو المربعات، أو المخمسات، أو غير ذلك من أشكال شعرية تم ابتكارها، ولم يكن هناك ما يمكن أن يمنع الإحيائيين من مجاراة أسلافهم في مناقشة القافية، حتى وإن أوصلهم الأمر إلى التنبيه على وجود شعر غير مقفى عند غير العرب، إنه ليس خروجا بالمعنى الدقيق لأنه لم يصل إلى حد التطبيق العملي كما فعل أصحاب الموشحات من قبل، ثم إن الأحيائيين لم يكونوا سابقين إلى مثل هذا التنبيه، فقد سبقهم إلى ذلك فلاسفة العرب القدامى الذين اتصلوا بالتراث اليوناني، فابن سينا مثلا يقول إن «**الشعر هو كلام مخيل، مؤلف من أقوال موزولة متساوية، وعند العرب مقفاة**»(٣٦٠) مما يعني أن القافية سمة للشعر العربي وحده دون غيره.

ومن ناحية أخرى، فقد آثر الإحيائيون الترجمة الحرفية للمصطلح على

---

(359) nceton encyclopaedia of poetry and poeticsk pp81:78

(٣٦٠) فن الشعر، ص١٦١.

الترجمة المضمونية، التي ربما كانت أدق في تعبيرها عن المراد منه، مع أن التراث العربي التقليدي كان من الممكن أن يمدهم بمصطلح عربي أكثر كفاءة، أعني «المرسل»، وقد تم توظيفه من قبل في الحديث عن النثر «المرسل» الخالي من التسجيع، الذي يرسل إرسالاً دون التقيد بفاصلة،(٣٦١) بل إن الحداد نفسه الذي تحدث عن الشعر الأبيض استخدم هذا المصطلح أثناء تعريفه له كما رأينا، عندما وصفه بأنه «ذلك الذي يرسلونه إرسالاً»، الأمر الذي يشي بمعرفته بهذا المصطلح، ولسنا ندري لما لم يستخدمه في ترجمة المصطلح الإنجليزي، وآثر عليه المصطلح الحرفي «أبيض»، ومع هذا، يبقى للإحيائيين فضل السبق إلى التنبيه إلى هذا الشكل الشعري قبل التعبيريين، وبالتالي تمهيد السبيل لتطبيقه تطبيقاً عملياً بعد ذلك.

(القافية المذكرة) و(القافية المؤنثة)

وقد ورد هذان المصطلحان في حديث نجيب الحداد عن الشعر العربي، والشعر الإفرنجي، مقارنا بينهما، حيث يذكر نوعين من القافية، «القافية المذكرة» و«القافية المؤنثة»، (male rhyme) & (female rhyme) ومن الواضح أن الترجمتين صحيحتان على المستوى اللغوي، علاوة على عدم خضوعهما لأي تشويه أو تحريف.

فالحداد يعرف بهذا النوع من القافية قائلاً: «ومما نخالف الإفرنج فيه مخالفة لفظية مسألة القافية، فهي عندهم لا تلزم الشاعر أكثر من بيتين، ولذلك كان شعرهم أشبه بالأراجيز عندنا، على ما قدمناه قريبا، ولكن لهم فيها قيداً آخر لا وجود له عندنا، وهو أنهم يقسمون القوافي إلى «مؤنثة» و«مذكرة»، ويقتضون أن تكون كل قوافي القصيدة مؤنثة ومذكرة على التوالي، بحيث لا يتوالى بيتان على قافية مذكرة أو مؤنثة، ويريدون بـ«القافية المؤنثة» ما كانت مختومة بحرف

(٣٦١) مقدمة ابن خلدون، ص١١٠٣.

علة، وبـ«المذكرة» ما كانت مختومة بحرف صحيح، فهم أبدا يعقبون بين هذه القوافي إلى ختام القصيدة».[٣٦٢]

فإذا نظرنا إلى هذا القول بعين فاحصة، تبين لنا لأول وهلة أنه يقصد الشعر الفرنسي دون غيره من الشعر الإفرنجي، فهذا الشعر الفرنسي يميز بالفعل بين هذين النوعين من القافية: «المؤنثة» و«المذكرة» على أساس ضرورة انتهاء الأولى بحرف (e) بينما لا بد أن تنتهي الأخرى بحرف صامت، والمسألة قائمة عندهم على ضرورة التناوب بين هذين النوعين من القافية في كل سطرين شعريين،[٣٦٣] بيد أنه من المهم أن نذكر هنا أيضا أن هذا الحرف الصائت الذي تنتهي به القافية المؤنثة ليس منطوقا في الفرنسية.

أما في الشعر الإنجليزي، فإن تصور القافية المذكرة والقافية المؤنثة عند هؤلاء الذين مارسوهما منذ أكثر من أربعمائة عام في كتابة الشعر، تصور كمي في طبيعته، أي أنه يعتمد على عدد المقاطع الصوتية التي تنتهي بها كلمة القافية في آخر السطر الشعري، كأساس للتمييز بين هذين النوعين من القافية: «المؤنثة» و«المذكرة»، فالفرق بينهما إذن يعتمد على المقاطع الصوتية التي تتكون منها كلمة القافية (rhyme – fellow).

فإن كانت ذات مقطع صوتي واحد (monosyllabic) فهي «القافية المذكرة» (male – masculine – single) أما إن كانت ذات مقطعين صوتيين (disyllabic) فهي «القافية المؤنثة» (feminine – female – double) ومثالها: (water – danger – sister – etc)، ويمكن أن تزيد المقاطع الصوتية عن ذلك في كلمتي القافية، فتصل إلى ثلاثة مقاطع

---

(٣٦٢) مقابلة بين الشعر الإفرنجي والشعر العربي، ضمن مختارات المنفلوطي، ص١٣٨:١٣٩.

(٣٦٣) معجم مصطلحات اللغة والأدب، ص١٦٩، ٣٠٤.

(trisyllabic) وفي هذه الحالة تكون القافية ثلاثية، (sdrucciolo thymies trible) ونادراً ما تزيد عن ذلك، حتى أننا لا نجد مصطلحات خاصة بما بعد القوافي الثلاثية، وكلما كانت القافية أقل في مقاطعها الصوتية، كانت أكثر شيوعا، والعكس صحيح، ويعني ذلك أن «القافية المذكرة» أكثر ورودا واستخداماً من «القافية المؤنثة».(٣٦٤)

هذا على مستوى الشعر الإنجليزي كما أوضحنا آنفا، أما الشعر الفرنسي، فيعتمد على هذا التمييز الكيفي بين نوعي القافية، وفي هذا السياق، لنا أن نتساءل عن السبب الذي جعل الحداد يقصر المفهوم على الشعر الفرنسي وحده دون غيره من ناحية، مع قوله بأنه يشمل الشعر الإفرنجي بشكل عام من ناحية أخرى.

(تنسون)

فإذا ما أتينا إلى الاقتراض المعجمي، سيلقانا مصطلحان هما: «تنسون» و«أسونانس»، ويتصل أولهما بقسم من الشعر الخاص بالهجو، والمعروف عندنا بـ«النقائض»، وهو مصطلح «تنسون» الذي اقترضه الخالدي عن الأجنبي (tenson) or (tonzone)، وقد فهمه على أنه نوع من الشعر، يأتي على شكل مخاطبات، يشابه ما أوجده الأندلسيون من ألوان الشعر، وفنونه»، وكان مشهورا عند شعراء «التروبادور».(٣٦٥)

وعلى هذا النحو، لم يسلك الإحيائيون سبيل الترجمة لهذا المصطلح، بل فضلوا اقتراضه معجميا، ولعل الذي ألجأهم إلى ذلك عدم اقتناعهم بوجود مصطلحات في العربية من شأنها أن تستوعب المفهوم الحقيقي لهذا الفن الشعري، فمن المعروف أنه يعتمد أصلا على ذلك العنصر الخطابي الذي يفرض

---

(364) Princeton encyclopaedia, p706.

(٣٦٥) تاريخ علم الأدب، ص٩٩.

نوعا من المحاورة الثنائية بين طرفين، «المثير» و«المستجيب»، وذلك لأن هذا الفن الشعري عبارة عن تبادل لفظي للسباب بين خصمين، وغالبا ما يكون في شكل مساجلات، وقد ازدهر أول ما ازدهر في إقليم «بروفنس» بفرنسا، في القرن الثاني عشر الميلادي، ثم تطور بعد ذلك حتى صار يتضمن المنازعات الأدبية والأخلاقية والسياسية، المعبرة عن اختلاف التشيعات الحزبية، وغالبا ما كانت تحدث هذه المساجلات على مرأى ومسمع من الناس، وفي أحايين كثيرة، كانت الكفة الأساسية التي تقوم عليها المحاورة من صنع شخص واحد فقط، أي أنه يقوم بنظم كلتا العمليتين الشعريتين: «المثيرة» و«المستجيبة»، مما يضفي عليها طابعا خياليا، ويبدو أن شعراء التروبادور الجوالين هم الذين نقلوا هذا الفن الشعري إلى إيطاليا بعد ذلك[٣٦٦].

ومع ذلك، كان أمام الإحيائيين مجموعة من البدائل التي ربما تغني عن اقتراض المصطلح معجميا، من قبيل: «المنازعة» «المفاخرة» «المقارعة» وغير ذلك، بيد أنهم مالوا إلى الاقتراض المعجمي - وهو الوسيلة الأكثر يسرا في نقل المصطلحات إلى اللغة المحلية - بدلاً من البحث عن مكافئات عربية مترجمة.

(أوسونانس)

وفي هذا السياق، يمكن لنا أن نتحدث عن اقتراض مماثل، أعني مصطلح «أوسونانس» المقترض عن الأجنبي (assonance)، ويشير المصطلح - طبقا للخالدي - إلى نوع من التقفية، يختلف بالفعل عن القافية التقليدية المعروفة، حيث كان يستعمله الفرنسيون عوضا عن القافية (rhyme)، وهو عبارة عن اتحاد الصوائت في آخر كل سطرين شعريين، بقطع النظر عما بعدها من صوامت، مثل (sag) & (arm)[٣٦٧].

(366) Op.cit. P747.

(٣٦٧) تاريخ علم الأدب، ص٩٠.

ولقد تحدث العرب القدماء عما يقرب من هذا عندما ذكروا عيوب القافية، ومنها على سبيل المثال «الإجازة»، أي الجمع بين رويين مختلفين في المخرج نحو «عبيد» و«عريق» أو «شارب» و«قاتل»، والاتحاد هنا متحقق في حرف المد، كما تحقق من قبل بين الكلمتين الأجنبيتين اللتين استشهد بهما الخالدي في حديثه عن مفهوم «أوسونانس»، فهل يمكن أن يكون المصطلح العربي «الإجازة» - على الرغم من كونه عيباً من عيوب القافية - صالحًا للتعبير عن المصطلح الغربي المذكور؟

إن المفهوم الغربي يعبر عن عملية المماثلة التي تحدث في الحركة التي تسبق المد مباشرة، مما يترتب عليه قيام اتحاد بين أحرف المد نفسها، بينما يصاغ المصطلح العربي للتعبير عن مبدأ الاختلاف لا الاتفاق، أما الاتحاد الذي يمكن استنباطه من الكلمات المستشهد بها على «الإجازة» فواقع أصلا بين حركات «الرسو»، بغض النظر عن وقوع «الإجازة» أو عدم وقوعها.

وتأسيسا على ما تقدم، لم يكن التراث العروضي ليمد الإحيائيين بالمصطلح الدقيق الذي قد يفي بالحاجة للتعبير عن هذا المفهوم الغربي، بصورة كاملة، حتى إذا وضعنا في الاعتبار ذلك التشابه في اختلاف الحروف الذي يعقب حركة المد، يبقى الفرق في أمرين مهمين: أولهما أن المصطلح الغربي يصف ظاهرة اتفاق واتحاد، بغض النظر عما يليه من اختلاف، بينما يصور المصطلح العربي «الإجازة» ظاهرة الاختلاف تلك، بغض النظر عما يسبقه من اتحاد أو اتفاق، ثانيهما أن المصطلح الغربي يعبر عن مرحلة مبكرة مر بها الشعر الفرنسي حتى القرن الثالث عشر الميلادي، قبل أن يصل إلى التقفية التقليدية المعروفة، في الوقت الذي يعبر فيه المصطلح العربي عن أحد عيوب القافية المكروهة في العربية، هل يمكن القول إذن إن الإحيائيين قد نجحوا هذه المرة في الاقتراض المعجمي؟! بعد أن تحققت القيمة المرجوة منه، أعني معرفتهم بمفهوم غربي لا نظير له في

العربية، وبالتالي التعبير عنه بمصطلح مقترض بدلا من ترجمته ترجمة قد تكون غير دقيقة؟ الواقع أن المصطلح الغربي يجمع ببساطة بين تجانس حركة ما قبل المد من ناحية، والإجازة من ناحية أخرى وإن لم تكن مقصودة في ذاتها، وهو أمر لا يمكن تصوره في العربية إلا في إطار معيب، وبالتالي لا يمكن أن نجد مصطلحا عربيا لوصف هذه الظاهرة ذات الطرفين المتقابلين: أولهما حتمي أساسي تنبني عليه القافية بأكملها، وهو تجانس ما قبل المد، وثانيهما شاذ معيب، غير مقبول.

* * *

٢/٤ الترادف

يميز جون ليونز بين نوعين من الترادف، أولهما يخضع للتفسير المتشدد الذي يوجد في أغلب النظريات الدلالية المعاصرة، والذي يرمي إلى ضرورة الاتحاد التام في كافة المواضع بين المترادفين، بينما يندرج النوع الآخر تحت التفسير المرن الذي يجعل الكلمات مترادفة إذا كانت جميعها تنتمي إلى المعنى الأصلي، بحيث يحمل كل منها ظلالا منه، ولا يشترط أن يكون المعنى كله، وهو يقترح درجات للترادف، تبدأ بالترادف الكلي الذي يحدث بموجبه تمام التطابق بين المتكافئات، ثم الترادف الإجمالي الذي تتطابق فيه المتكافئات إلى حد كبير، وتنتهي بالترادف الجزئي الذي تكون فيه الكلمات أقل ترابطا،[٣٦٨] والذي يعنينا هنا الدرجتان الأوليان.

وعلى الرغم من اعتراضه على أولمان الذي يرى أن الكلمات المترادفة هي تلك التي يجب أن يتوفر فيها شرطا إمكانية التبادل فيما بينها في جميع النصوص، مع اتحادها من الموضع من جهة، وتطابق مدلولاتها العقلية والعاطفية من جهة أخرى،[٣٦٩] إلا أننا سوف نميل إلى تقبل الشرط الأول الذي يمكن أن يعبر عنه

(٣٦٨) علم الدلالة، ص٧٣:٧٤.

(369) Semantics, an introducion to science of meaning, pp155:141.

بالترادف الإجمالي، حتى وإن لم يكن كليا.

وسوف نميز هنا - فقط خدمة لمقتضيات دراسة ظاهرة التعريب بمعناها الشامل الذي يتضمن الاقتراض المعجمي والترجمة - بين نوعين من الترادف، وسوف نطلق على أولهما - على الأقل في هذه الدراسة فقط - مصطلح «الترادف المزدوج»، وهو الذي تجمع فيه المترادفات بين ألفاظ اللغة المحلية - ولنقل العربية - وألفاظ اللغة الأجنبية، بينما سنسمي الآخر «الترادف الخالص» وهو الذي تكون فيه الألفاظ المترادفة من نفس اللغة المحلية «كالعربية مثلا».

(أ) الترادف المزدوج

سيكون مفهومنا لهذا المصطلح - الآن على الأقل - قاصراً على التعبير عن شيئين مختلفين في أصل نشأتهما، وبالتالي ما يرتبط بذلك من خلفيات وعادات وتقاليد، كالازدواجية الثقافية، والاجتماعية التي سادت الوطن العربي مع نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي، وقد جاء هذا المصطلح من قولهم: المزدوج، مزدوج الثمر في علم الأحياء: النبات الذي يحمل نوعين من الثمار مختلفي الصفات، أو مختلفي موسم النضج مثل الأقحوان، ومزدوج اللون: النبات الذي يحمل في حالات شاذة أزهارا يختلف لونها عن لون أزهاره الأخرى[٣٧٠].

وفي حالة مثل حالتنا، يتم الجمع بين عنصرين مختلفين من عناصر التوليد المصطلحي، أعني بين الترجمة والاقتراض المعجمي، وبعبارة أخرى، يتم نقل المصطلح إلى العربية تارة مترجماً، وأخرى مقترضاً معجمياً، أي منقولاً بلفظه الأجنبي، مع بعض الإضافة والحذف حتى يبدو في إطار عربي مقبول، على أن هذه الظاهرة دائما ما تحدث مع بداية الإقبال على الثقافة الأجنبية، أي عندما تكون المفاهيم والتصورات غريبة على أهل اللغة المستقبلة، وبالتالي يصبح من العسير إيجاد مصطلحات دقيقة للتعبير عن تلك المفاهيم، وبالنظر إلى أن لغتنا

(٣٧٠) المعجم الوسيط، مادة زوج.

العربية تذخر بالكثير من المترادفات، يجد النقال نفسه أمام عدة ألفاظ يصعب عليه اختيار أحدها، والاهتداء إلى أدقها تمثيلا، وذلك لأنه يشعر أن غرابة المفهوم الأجنبي تجعل من الصعب اختيار أي لفظ للتعبير عنه، لأنه قد لا يكون قاراً في أذهان القراء.

ومن ناحية أخرى، فإن ظاهرة الترادف العربي تؤكد التصور السائد بأن كل لفظة مترادفة تعبر فقط عن أحد جوانب المفهوم، لا المفهوم برمته، الأمر الذي يحدو بالناقل إلى ضرورة نقل المصطلح الأجنبي إلى جانب الترجمة العربية، إيمانا منه بأن اللفظ المقترض قد يكون أكثر دقة في التعبير عن المعنى المراد.

إن معظم المفاهيم التي لمسها النقاد الإحيائيون عند الغرب عامة في طبيعتها، لأنها تنطوي – في كثير منها – على أقسام الشعر الرئيسية التي كانت سائدة عند الإغريق، وورثها عنهم الرومان، ثم جاء الأوربيون المحدثون، فأحيوها من جديد، وعنهم، نقلها الإحيائيون العرب، ويمكن أن نرجع أقسام الشعر عندهم إلى ثلاثة أبواب رئيسية: الشعر الغنائي، الشعر القصصي، والشعر الدرامي «التمثيلي»، والقسم الأول منها هو الذي كان معروفا عند العرب القدماء، بل ويمكن القول بأنه الفن الشعري الوحيد الذي مارسوه، أما الشعر الدرامي، لم يكن معروفاً عندهم، حتى أن مترجمي كتاب أرسطو في الشعر لم يفهموا مقصده من «التراجيديا» التي ترجموها بـ«المدح» و«الكوميديا» التي ترجموها بـ«الهجاء».

(الشعر التمثيلي – الدراما)

على أن الإحيائيين نجحوا بعد ذلك إلى حد كبير في ترجمة مصطلح «الدراما» بـ«الشعر التمثيلي» أو «الرواية التمثيلية المنظومة»، وهي ترجمة دقيقة عن المصطلح الفرنسي (dramatique) ويريدون به ذلك الضرب من الشعر الموضوع لكي يتم تشخيصه على المرسح، «وموضوعه أمر خصوصي بعينه، وينتهي بما تتأثر

له نفس السامعين، من كشف خيانة مستورة أو كشف كمين أو غدر أو مارقة»[٣٧١] وهو من الفنون الشعرية المهمة عند الإفرنج؛ مما فاقوا فيه «في مقام الشعر وانفردوا به دوننا، «أعني نظم الروايات التمثيلية، واعتدادها من أول أبواب الشعر وأسمى درجاته ... وقد انتقل هذا الفن إلينا في هذه الأيام، واشتغل فيه جماعة منا، نظموا الروايات الشعرية، منهم الشيخ المرحوم المأسوف عليه خليل اليازجي في روايته «المروءة والوفاء» [٣٧٢].

(الشعر التمثيلي)

والواقع أن مصطلح «التمثيل» مفيد للغاية في تمييز هذا الضرب من الشعر، وذلك بغض النظر عن الترادف القائم بين مصطلحات «الشعر التمثيلي» و«الرواية التمثيلية المنظومة» و«الرواية الشعرية»، و«التمثيل» يؤدي دوره هنا على مستويين متلاحقين، يتصل أولهما بالقدرة الشعرية على تصوير المواقف والوقائع تصويراً يقربها للعيان، وذلك حتى يتوفر له مبدأ التخييل، الذي هو جوهر الشعر.

وقد فطن الإحيائيون إلى هذا المعنى للـ«تمثيل» عندما تحدث على سبيل المثال صاحب كتاب أسرار الحماسة عن «التمثيل» تعليقا على بيت لحطان بن المعلى، قال فيه:

وإنما أولادنا بيننا ... أكبادنا تمشي على الأرض

«أولادنا تمثيل لمعنى الشفقة عليهم، وقد بينها بقوله: لو هبت الريح ... البيت» والبيت الذي يعنيه:

لو هبت الريح على بعضهم ... لامتنعت عيني عن الغمض[٣٧٣]

---

(٣٧١) منهل الزراد ج١ ص١٩٨.

(٣٧٢) مختارات المنفلوطي، ص١٤٣.

(٣٧٣) أسرار الحماسة، ج١ ص١١٢. والبيت من قصيدة مطلعها:

أنزلني الدهر على حكمه ... من شامخ عالٍ إلى خفض

ولا بأس والأمر كذلك أن يظهر المصطلح كجزء أساسي من نظرية الشعر الذي يتميز بأنه «يمثل الحقيقة ويحببها إلى النفوس، ويغري العقول بتناولها»،[٣٧٤] وما ذلك إلا لأنه مرآة لتمثيل الأخلاق، أو كما يقول الإمام محمد عبده: «ليس الشعر إلا ما «مثّل» الوجداني، وجسم الروحاني، وجرد الجسماني، فظهر حتى أشرق، وبطن حتى اخترق»[٣٧٥].

وعند هذا الحد، ينتهي المستوى الأول للمصطلح، كي يبدأ مستوى آخر، لم يكن ليتولد قبل منتصف القرن الماضي، عندما أولع أصحاب البعثات التعليمية الخارجية، والمتصلون بالإرساليات التبشيرية بألوان جديدة من الفنون والثقافة الغربية، تفوق ما كان لديهم من خيال الظل وغيره، وأعني فن التشخيص على المراسح أو الملاعب كما يحلو للبعض أن يسميها، و«التشخيص» هنا يرادف «التمثيل» في معناه الأخير، أي أداء الأدوار المجسدة شعراً أو نثراً، أمام جمهور على المرسح، وقد دفعهم إلى هذا الفهم ذلك المعنى الذي ينطوي عليه مصطلح «التمثيل» على المستوى الأول، الذي ناقشناه آنفا، وخلاصته أنه ما دامت الأعمال الأدبية – لنقل مثلا الرواية، ولنأخذ رواية «ذات الخدر» التي ألفها سعيد البستاني – «تمثل» المشاعر والعواطف والأحوال،[٣٧٦] فإنه يمكن – زيادة في قوة تأثيرها على المجتمع – أن يظهر نوع آخر من «التمثيل» من قبل أفراد معينين، يقومون بأداء هذه الأدوار أمام الجمهور، فتتمثل في أذهانهم حية ناطقة مما يجعلهم أقرب إلى أن يكونوا قد عاشوا في داخلها، وبالتالي يتأثرون بها، وهم يستعينون على ذلك ببعض المؤثرات الخارجية التي من شأنها أن تضع الجمهور داخل الجو العام للعمل الروائي المراد «تمثيله» كالموسيقى وغيرها، إلى آخر هذه

(ديوان الحماسة) ج١ ص١٠١.

(٣٧٤) سحر الشعر، ص١٩٣.

(٣٧٥) نفسه ص١٩١:١٩٢.

(٣٧٦) الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج٢ص١١٢.

الأمور التي تساهم في تجسيد الفضائل، وتصوير العواطف، بغية التأثير، ويبدو أن أرباب هذا الفن من الإغريق قد رأوا الكلام وحده غير كافٍ لإثارة العواطف، وتجسيد الفضائل، فيما يقول جورجي زيدان، الذي يردف مستأنفا: «فعمدوا إلى «تمثيلها» للعيان، بحوادث اخترعوها، يؤدي سبكها إلى مغزى ما يريدون» فبدلا من مدح الشجاعة شعراً، عمدوا إلى قصة «تمثل» فضل الشجاعة، وهم يقومون بـ«تمثيلها» على مرأى من الناس لتكون أوقع في النفس، وأسلس في الذهن، وسموا هذا النوع «الشعر التمثيلي» (drama)[٣٧٧].

إن المحتوى المعرفي واحد في كلا المستويين، ولكن الذي يتغير هو الأداة التي يتجسد بها هذا المحتوى، وهو في المستوى الأول عبارة عن الكلام، ولا سيما الشعري منه، وذلك عبر الظواهر اللغوية المجازية، وتتمثل في المستوى الثاني في الأشخاص القائمين بدور الممثلين، بالإضافة إلى العوامل المساعدة كالموسيقى والمناظر، وغيرها كما أسلفنا، وكلاهما قائم في النهاية على عنصر المشابهة أو الإيهام بالمماثلة، وهكذا يغدو المستوى الأخير قرين الأول، إن لم يكن محاكيا له، وإذا كان المستوى الأول معروفا منذ القدم عند العرب، فإن الأخير غريب عليهم، ولهذا لم يكن من الغريب أن يجمع المصطلح كلا المستويين.

إن الشعر «تخيلي» بطبيعته، منذ القدم، ولذلك لم يكن هناك داعي لوصفه بهذا المصطلح، أما في إطار هذا المفهوم الجديد، الذي اكتسبه الشعر كان من الضروري أن تظهر الكلمة في رفقة هذا النوع من الشعر، ويصبح مصطلح «الشعر التمثيلي» الترجمة المختارة - كما يقول سليمان البستاني - لمصطلح (drama) اليوناني بمعنى العمل أو الصنعة، وقد ألحقوا هذا القسم بالشعر الملحمي «القصصي» والشعر الغنائي، وهم «**يقصدون به غالبا منظوم الروايات**

---

(٣٧٧) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٦٢.

التمثيلية، وهو متوسط بين القسمين السابقين»[٣٧٨]. ومن بعده جورجي زيدان الذي يضع مصطلح «الشعر التمثيلي» كترجمة مقبولة لمصطلح (drama) لأنه يعد الوجه العملي للشعر، - طبقا لمعنى المصطلح عند الإغريق - أعني تمثيل المواقف التي ترمي إلى الموعظة أو الحكمة، وسواء مثلت على المرسح أو لم تمثل[٣٧٩].

إن «التمثيل» من هذه الزاوية يرادف «التشخيص»، فكانت كلية بيروت - كما يقول اليسوعي - «أول من سبق إلى «تشخيص» الروايات التمثيلية ... مثلت المآسي أو الروايات الفاجعة أو الفكاهية»[٣٨٠]. ومع ذلك، لم يكن من الممكن أن يستبدل مصطلح «الشعر التشخيصي» بـ«الشعر التمثيلي»، لعدم اشتماله على معنى «التمثيل» ببعديه اللذين ناقشناهما آنفا، كما سنوضح ذلك في الفقرة القادمة.

(الدراما)

وأيا كان الأمر، فقد نجح الإحيائيون في استخدام مصطلح «الشعر التمثيلي» كترجمة للمصطلح الأجنبي (drama) وبالرغم من ذلك، فقد تجاور المصطلح العربي مع المصطلح المقترض «دراما»، وكأن مستخدمي المصطلح العربي لم يكونوا مقتنعين بقدرته على أداء المعنى المراد من المصطلح الأجنبي، فمحمد روحي الخالدي الذي يتحدث عن «الدراما» بوصفها تمثل الدور الاجتماعي، وتتميز بالحقيقة إن لم تكن الحقيقة منبعها،[٣٨١] هو نفسه الذي يجاور بين المصطلحين المترجم والمقترض عندما يخبرنا أن هوجو قد ألف خمسة مجلدات في الرواية التمثيلية المنظومة، وتسمى «درام»، ونظمت هذه الروايات التمثيلية التي

---

(٣٧٨) مقدمة ترجمة الإلياذة، ص١٦٤.

(٣٧٩) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٦٢.

(٣٨٠) الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج٢ ص٦٦.

(٣٨١) تاريخ علم الأدب، ص١٥٥:١٥٦.

يقال لها «درام» على عروض البحر الإسكندري في الغالب، وهو المبني على اثني عشر هجاء،[٣٨٢] ولكنها بمجاورة محمودة على أي حال، لأنها ترمي إلى تعريف القارئ بما استقر عليه الرأي في تسمية هذا النوع الأدبي عند الإفرنج والعرب، وهو نفس النهج الذي اتبعه البستاني وزيدان[٣٨٣].

• أما صورة اقتراض هذا المصطلح، فقد تنوعت بين «دراما» و«درام» كما تنوعت النسبة إليه أيضا بين «درامي» و«دراماطيقي»، إمعانا في إضفاء الصبغة العربية عليه،[٣٨٤] والواقع أن مصطلح «الدرام» كان معروفا منذ القدم عند فلاسفة العرب الذين اتصلوا بأرسطو من أمثال ابن سينا، والفارابي، وابن رشد، فالفارابي – على سبيل المثال – يتحدث عن نوع من الشعر اليوناني يسمى «دراماطا»، وهو ذلك الذي تذكر فيه الأقاويل المشهورة، سواء كانت لتلك من الخيرات أو الشرور، كالأمثال المضروبة، وكان يستعمل هذا النوع من الشعر في الجدال والحروب، وعند الضجر، والغضب، على أن هذه الأمثال المشهورة لا بد أن تكون لأشخاص معلومين،[٣٨٥] وهو يشبه الشعر الإيامبي في كثير من جوانبه، ويؤيده في هذا القول ابن سينا[٣٨٦].

ويبدو أن المعنى الصحيح للمصطلح كان غائبا عن هذين الفيلسوفين، ولا سيما فيما يتعلق بالعنصر التمثيلي ذي الطبيعة القصصية، كما هي معروفة في

(٣٨٢) السابق ص١٦٩: ١٧٤.

(٣٨٣) شاع استخدام مصطلح «الرواية التمثيلية المنظومة» إلى جانب «الشعر التمثيلي» كترجمة للمصطلح الغربي (drama) وهو أمر يوحي بالترادف بينهما ولكن يمكن القول إن المصطلح الأول يطلق في الغالب على العمل الدرامي في ذاته، الذي يتم ترجمته إلى العربية، بينما يطلق الثاني على النوع الأدبي برمته كما يتضح من النصوص المستشهد بها.

(٣٨٤) تاريخ علم الأدب، ص١١٠: ١١٥.

(٣٨٥) رسالة في قوانين صناعة الشعر، ص١٥٤.

(٣٨٦) فن الشعر، ص١٦٦.

الروايات اليونانية القديمة، ومن الممكن أن يكون الفيلسوفان قد اضطلعا على ما نقله أبو بشر متى بن يونس في ترجمته لكتاب الشعر فيما يتعلق بهذا المصطلح، لقد تحدث أبو بشر عن كيفية نشأة الشعر على يد هوميروس، الذي كان وحده «**فقط قد تفرد بعمل أشياء أحسن فسها، ولكن قد عمل التشبيهات والحكايات «الدراماطيقا»، وهكذا كان هو أول من أظهر شكل صناعة الهجاء، ليس في باب الهجاء فقط، ولكن في باب الاستهزاء والمناظرة «السخرية»، فإنه قد عمل فيها النشيد المسمى باليونانية «دراماطا»**»[٣٨٧].

وبغض النظر عن اختلاف الصورتين التين يظهر فيهما المصطلح المقترض، فقد دخل العربية على أي حال بحيث لم يكن الإحيائيون أول من اقترضه عن اليونانية، وإن كانوا قد انفردوا بنقل مفهومه الصحيح إلى حد بعيد، على أن الصورة «دراماطيقا» من الممكن أن تبرر استخدام الإحيائيين للنسبة «دراماطيقي» كما أشرنا إليها من قبل[٣٨٨].

وخلاصة القول إن المصطلح «دراما» مصطلح يوناني في الأصل، ويرجع أصله إلى الفعل اليوناني (dram) وهو فعل قديم، بمعنى «الفعل أو التصرف»، أو السلوك الإنساني بشكل عام، وقد سبق أن الإحيائيين قد بينوا أن معناه باليونانية «العمل أو الصنعة»، والفرق ليس جوهريا بين المعنيين، المهم أن المصطلح في حقيقته الفنية أصبح يعني التعبير الفني عن فعل أو موقف إنساني، وبدون هذا الفعل لا تكون هناك «دراما»، و«الدراما» هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفعل، لأنه لا يمكن أن توجد هناك «دراما» لتقرأ فقط دون أن تمثل، لكن «الدراما» هي دائما للتمثيل، وينبغي أن يكون هذا الشرط قائما باستمرار في ذهن مؤلفها»[٣٨٩].

---

(٣٨٧) السابق، ص٩٣.

(٣٨٨) من الممكن أن يكون الإحيائيون متأثرين في استخدامهم للنسبة «دراماطيقي» بالنقل عن الفرنسية (dramatique).

(٣٨٩) نظرية الدراما الإغريقية ص١٤.

وإذا كانت «الدراما» بهذا الشكل تجمع بين الملهاة والمأساة، فإنها في النهاية مسرحية جادة بصورة عامة، فيما يقول مجدي وهبة،[٣٩٠] إلا أن الإحيائيين فهموا «الدراما» على أنها خاصة بالمأساة فقط، أو كما يقول الخالدي «الرواية المحزنة أو الفاجعة»[٣٩١].

هذا الشرط الضروري - أعني التمثيل - كافٍ وحده في التدليل على نجاح الإحيائيين في ترجمة المصطلح ترجمة صحيحة، وإن بقى تجاوره مع المصطلح المقترض «دراما» غير مبرر، لأن الترجمة تؤدي عملها بكفاءة، وعلينا أن نلاحظ في هذا السياق، أنه على الرغم من هذه المجاورة بين المصطلحين، انقرض المصطلح العربي المترجم، على الرغم من نجاحه في أداء عمله كما قلنا، بينما ظل المصطلح المقترض «دراما» هو السائد عند معظم النقاد والمشتغلين بالأدب والمسرح بصفة خاصة حتى الآن.

ويمكن القول إن هناك عدة مصطلحات ينطبق عليها هذا النوع من الازدواجية، مثل «التراجيديا – المأساة»، «الشعر الغنائي - ليريك»، «المدائح - الأود»، «المطربات – البالاد»، ومن المهم هنا أن نلاحظ مدى دقة المصطلح العربي في التعبير عن نظيره الأجنبي من جهة، وقيمة الاستعانة بالمصطلح المقترض إلى جانب المصطلح المترجم من جهة أخرى.

(التراجيديا – المأساة)

لقد كان مصطلح «التراجيديا» الإغريقي معروفا عند العرب القدماء، ولكن صورته كانت «تراغوذيا» كما هو عند الفارابي وابن سينا، وكان هذا النوع من الشعر لمحاكاة الفضائل والصفات النبيلة، أو كما تم التعبير عنه بـ«المدح»، بيد أن الإحيائيين أبقوا على صورة المصطلح - عندما اقترضوه - قريبة إلى حد كبير

---

(٣٩٠) معجم مصطلحات الأدب، ص١٢١.

(٣٩١) تاريخ علم الأدب، ص١٢، ١٧٥، ١٨٠، ١٨٩.

من المصطلح الأجنبي (Tragedy) ويعنون به ذلك النوع من الشعر الذي يقوم فيه الشاعر «بتصوير حادثة مهمة، من شأنها تهييج العواطف وتحريك الغضب واستجلاب الشفقة والرحمة، وتنتهي الرواية الفاجعة في الغالب بمصيبة، فروايات المتقدمين التي على هذا الطراز تسمى «تراجيديا»» (٣٩٢).

وقد أشرنا من قبل إلى أن بعض الإحيائيين قد قصروا «الدرام» على الروايات الفاجعة أو المحزنة، وهاتان الصفتان، وإن تم قبولهما على أنهما يميزان «التراجيديا» عن «الكوميديا» من شأنها تضييق مفهوم «الدراما» نفسها، ومن ناحية أخرى، يبدو أن نهاية الروايات الفاجعة بمصيبة كما رأينا آنفا هو الذي أوحى لبعض المترجمين الإحيائيين باستخدام مصطلح «المأساة» كترجمة مقبولة لمصطلح (tragedy) إلى جانب اقتراض المصطلح نفسه كما رأينا، والواقع أن أرسطو قد عرف «التراجيديا» بأنها محاكاة فعل جاد كامل ذي حجم معين، في لغة معينة، تختلف طبيعتها باختلاف أجزاء المسرحية، عن طريق أشخاص يؤدون هذه المسرحية، لا عن طريق السرد، بحيث تؤدي في النهاية إلى تطهير النفس من خلال الترهيب والشفقة(٣٩٣).

(المأساة)

ويبدو أن غرضي الخوف والشفقة، وما يثيرانه من إمكانية تغلب القدر على أبطال المسرحيات التي من هذا النوع، - حتى وإن كان هؤلاء الأبطال غير مستحقين للهزيمة أمام القدر - مما يجعل النفس أكثر استعدادا للشفاء والتطهير، لتمنيها عدم الوقوع في مثل هذا المصير، هو الذي دفع الإحيائيين إلى اختيار لفظ «المأساة» كترجمة لهذا المصطلح الإغريقي، و«المأساة» على المستوى اللغوي قد تكون قرينة المكان، باعتبارها صيغة اسم مكان على وزن «مفعلة»، وهي ترجع

---

(٣٩٢) تاريخ علم الأدب، ص١٧٩: ١٨٠.

(٣٩٣) دراسة في نظرية الدراما، ص٢٨.

إلى الفعل الثلاثي «أسى» أي حزن، وقد أطلقت مجازا على المسرحية التي يتم تمثيلها داخل مكان معين، وتعرض فيه أمام الجمهور، ولكن المسرحيات التي تعبر عنها هي تلك التي تتميز بأنها ذات الموضوعات المفجعة المحزنة.

ولقد عرفت ومثلت الكثير من «المآسي» مع نهاية القرن التاسع عشر وأوائل هذا القرن، سواء في مصر أو في لبنان، ومع ذلك، يبقى مصطلح «المأساة» أقل استخداماً من مرادفه «التراجيديا»، لدى النقاد الإحيائيين، وحتى وقتنا الحالي، شأنه في ذلك شأن مصطلح «الشعر التمثيلي» أو الرواية التمثيلية المنظومة» و«الدراما» كما أشرنا آنفا. بل يمكن القول إنه كان أقل حظا من «الشعر التمثيلي»، فحتى مستخدموه أنفسهم لم يصرحوا بأنه ترجمة مباشرة لمصطلح (tragedy) الأجنبي كما فعلوا مع سابقه.

(بالاد – المطربات)

لننتقل الآن إلى مصطلح مماثل إلى حد ما، أعني ما اقترضه الإحيائيون تحت اسم «بالاد» وهو الصورة العربية للمصطلح الغربي (Ballad) وفي نفس الوقت عبروا عنه بالترجمة العربية «المطربات» أو «الغزل»، ويعنون به، كما يقول الخالدي: «**منظومات، مسودات فن هوائي، وهي عن أرواح مصورة، وخيالات وأحلام، ومناظر بديعة وحكايات دارجة، وأحاديث خرافة وأساطير ووسوسة**» (٣٩٤).

ومن الواضح أن هذا ليس تعريفا دقيقا للمصطلح بقدر ما هو إلقاء للضوء على السمات الخاصة بهذا النوع من الشعر ذي الطابع الشفاهي في أغلبه، وعادة ما تكون منظومات هذا الفن الشعري قصائد سردية قصيرة، تتميز بطابعها القصصي، (story – song) ويوجد لدى جميع الدول الأوربية تقريباً تراث شعري من هذا النوع، يختلف باختلاف اللغات الخاصة بهذه الدول، ومن

(٣٩٤) تاريخ علم الأدب، ص١٨٥.

الطبيعي أن تضفي كل دولة سماتها الخاصة على هذا الفن الشعري تضاف إلى السمات العامة التي تشترك فيها مع غيرها من الدول الأخرى، والتي تميز هذا الفن بصورة عامة، ومن أهم هذه السمات العامة بساطته ووحدة الفعل، علاوة على الطابع الدرامي والجماهيري، وهي أقرب إلى الفلكلور، أما من الناحية الأسلوبية، فيتميز هذا الفن الشعري ببساطة الألفاظ والتراكيب، المبنية على النقل الشفاهي، بالإضافة إلى استخدام بعض الظواهر البلاغية اللافتة غير المعقدة، كما أن هذه المنظومات لا بد أن ترتكز في نهاية الأمر على حادثة معينة تنطلق منها(٣٩٥).

ويبدو جلياً إذن أن الترجمة الإحيائية لهذا المصطلح بـ«الغزل» بعيدة إلى حد كبير عن المفهوم الصحيح لهذا النوع الشعري السائد عند الغرب، ويكفي أن نسجل هنا أن طبيعة الغزل التي تميل إلى الفردية والخصوصية تتناقض تناقضا جوهريا مع الطبيعة الجماهيرية التي يتسم بها هذا الفن الشعري، أما الترجمة الأخرى «المطربات» فهي وإن كانت تحقق السمة التي يجب أن تتمتع بها القصيدة التي من هذا النوع، أعني سمة «الطرب»، إلا أنها بعيدة عن توفير العنصر الروائي الحكائي الذي هو سمة أساسية وجوهرية فيه، وبما أن هذا المفهوم لم يتم تصوره التصور الدقيق وبالتالي عدم الاهتداء إلى لفظة دقيقة لترجمته ترجمة صحيحة، يصبح اقتراض المصطلح الخاص به في صورة «بالاد» اقتراضاً ناجحاً.

(أود – المدائح)

يتميز هذا المصطلح بأن صاحبه – وهو محمد روحي الخالدي – يعلن بصراحة أنه قد تساهل في ترجمته إلى العربية بـ«المدائح»، على الرغم من أنه يقترضه عن الأجنبي (ode) بالصورة العربية «أود»، وهو يعرفه – طبقا لهوجو

(395) Op.cit. p62; shipley, A dictionary of world literary terms, p34.

– بأنه جميع المنظومات التي تشتمل على إلهامات دينية، أو مطالعات قديمة أو واقعة عصرية، أو تأثر شخصي[٣٩٦].

والواقع أن المصطلح الأجنبي يرجع إلى الفعل اليوناني القديم (Aden) بمعنى يغني أو يصيح، وهذان المعنيان من شأنهما أن يمنحا المصطلح منذ البداية أهم صفتيه، فهو عبارة عن نوع من الشعر الغنائي، ذي طابع رسمي وبنية تنظيمية غاية في التعقيد، ولما كان ذا طابع رسمي، كان أهم وسيلة جماهيرية للتعبير عن المناسبات العامة في الدولة، من قبيل تهنئة الحاكم بعيد ميلاده أو تمجيده أو تمجيد أعماله الجليلة، الأمر الذي يجعله أقرب ما يكون إلى شعر المناسبات، ويمكن له بهذا الشكل أن ينطوي على قدر لا بأس به من المدح، وهو ما التقطته الترجمة العربية[٣٩٧].

ويحسن بنا أن نختم هذه المناقشة بتناول نموذج آخر يعد من أهم نماذج الازدواجية في الجمع بين الترجمة والاقتراض المعجمي، أعني مصطلح «الكلاسيكية» الذي اقترضه الإحيائيون بالصورة العربية «كلاسيك»، ثم ترجموه بـ«الطريقة المدرسية»، وأقول إن هذا المصطلح من أفضل نماذج الازدواجية لأن اللفظتين المقترضة والمترجمة تردان متلاصقتين، مما يعني إمكانية الاكتفاء بإحداهما للتعبير عن المفهوم الأجنبي، فالخالدي يتحدث على سبيل المثال عن الأدب الفرنسي في عصر لويس السادس عشر، على أساس أن الأدب في ذلك الوقت كان قد بلغ **«أوج الكمال ومنتهى البلاغة، وأصلح الأدباء فنون الأدب، ورتبوها على القواعد، وهذبوها، ووضعوا المؤلفات الجليلة والروايات البديعة، وظنوا أنهم لم يتركوا شيئاً للمتأخرين، فكان عصر لويس السادس عشر في الأدب عصرا مدرسيا، كلاسيكيا، أشبه بعصر أغسطس**

---

(٣٩٦) تاريخ علم الأدب، ص١٨٥.

(397) Op.cit. p585; J.A. Cuddon, A dictionary of literary terms, p460.

عند اليونان، وبعصر بلقاس عند الرومان»[٣٩٨].

ويبدو أن الإحيائيين كانوا يدركون العلاقة بين المصطلح المترجم والمقترض، فكلمة «كلاسيك» كما يقول الخالدي «مشتقة من الصف والدرس والمدرسة، لأن السالكين لهذه الطريقة لا بد لهم من درس آثار الواضعين لقواعدها، والارتياد في كلامهم، لتحصل لهم ملكة في النظم والنثر»[٣٩٩] وهذا صحيح إلى حد بعيد، فكلمة (class) تعني فيما تعني الفصل الدراسي والمدرسة، ويمكن أن يركب منها التعبير (class book) «ويقصد به الكتاب الذي يقرب من مرتبة الكمال في الفن الذي هو مؤلف فيه» وكذلك الأعمال الأدبية المدرسية التي تقترب من الكمال في الفن، أقرب إلى أن تكون أعمالا مدرسية، لأن أصحابها وضعوها بعد أن درسوا واستقرأوا القواعد النقدية القديمة، تماماً كما فعل أنصار الكلاسيكية الحديثة في أوربا، حيث درسوا هذه الأعمال، واتبعوها في كتابة أعمالهم الخاصة، وطالبوا كل من اشتغل بالأدب بدراستها وهكذا استحقت أن تكون مدرسية[٤٠٠]. ومن هنا جاءت تسمية الخالدي للكلاسيكيين المحدثين بصفة خاصة بأصحاب «الطريقة المدرسية».

أما الضورة المقترضة، «كلاسيك» فهي تصوير بالحروف العربية لنطق الكلمة باللغة الفرنسية (classique) وعلى الرغم من دقة الترجمة العربية في التعبير عن المفهوم الغربي من هذه الزاوية، إلا أن الإحيائيين لم يكونوا متأكدين من إمكانية أدائها المعنى المراد بالكفاءة المطلوبة، وبخاصة إن ظلت وحدها، وقد كانوا محقين، فقد انقرضت أو كادت تلك الترجمة، وأفسحت المجال للمصطلح المقترض منذ ذلك الوقت وحتى الآن[٤٠١].

---

(٣٩٨) تاريخ علم الأدب، ص١١٢.

(٣٩٩) السابق ص١١٦.

(400) A dictionary of world literary terms, p58.

(٤٠١) انظر في هذا السياق الكتب التي تحدثت عن الكلاسيكية، وتفضيلها المصطلح المقترض على المترجم من قبيل: الكلاسيكية في الفنون والآداب، (ماهر حسن-

(ب) الترادف الخالص:

لنفرض أن كل لفظة داخلة في علاقة الترادف مع غيرها تعبر عن زاوية أو جانب واحد فقط من المعنى، وأن الترادف يأتي من التجوز في إطلاق اللفظ الذي هو جزء من المعنى على المعنى كله، فإذا خضعت اللغة للترجمة تقع تحت مجموعة من المفاهيم الغريبة والجديدة، التي لم يكن لأصحاب اللغة المستقبلة عهد بها قبل ذلك، وتغدو هناك حاجة ماسة إلى ألفاظ غاية في الدقة، كي تكون قادرة على التعبير عن هذه المفاهيم، ونقلها وتوصيلها بصورة أمينة لا تعتريها زيادة أو نقصان، وربما يشعر المترجمون بأن لفظة معينة لا تكون وافية في الدلالة عن مفهوم أجنبي معين، مما يحملهم على اختيار أكثر من لفظة للوفاء بالمفهوم الأجنبي، والواقع أن هذا التقليد لا يزال شائعا حتى اليوم لدى المترجمين، بل إن المعاجم المزدوجة غالبا ما تأتي بألفاظ مترادفة أو شبه مترادفة للتعبير عن معنى أجنبي، ومن هذه الأمثلة التي تلقانا هنا عند تعرض الإحيائيين للمفاهيم الغربية للمرة الأولى، الترادف القائم بين «المأساة» و«الفاجعة» وكلاهما ترجمة للمصطلح (tragedy) وكذلك بين «الشعر الغنائي» و«الشعر الغرامي» و«الشعر الموسيقي»، ترجمة عن المصطلح الأجنبي (lyrik) وبين «الأهجية اللفظية» و«القدم»، ترجمة عن المصطلح (foot) والترادف الذي بين «الطريقة الحقيقية» و«الطريقة الطبيعية»، ترجمة عن (naturalism).

(الشعر الغرامي – الغنائي – الموسيقي)

لقد نص الإحيائيون بصراحة على الترادف الواقع بين مصطلحات ««الشعر الغرامي» و«الشعر الموسيقي»، أولاً، بل وأضافوا إليهما أيضا «الشعر الغنائي»

=فهمي)؛ الكلاسيكية (محمد مندور)؛ كما يفضل أحمد أمين في كتابه (تاريخ النقد الأدبي عند العرب والأفرنج، ومحمد غنيمي هلال في كتابه (الأدب المقارن) مصطلح الكلاسيكية على مرادفه المترجم.

عندما تناولوا تعريف «الشعر الغنائي» أو الغرامي» كما يقول الخالدي، ويسمى «الموسيقي» أيضاً، لأن الأصل فيها الإنشاد على نغمات الأوتار، ... وما كان «موسيقيا» أي غراميا» في دور من الأدوار، يكون «غنائيا» أيضا في صنف من الشعر»،[٤٠٢] كما يظهر الترادف بين «الغنائي» و«الموسيقي» في حديث جورجي زيدان عن مبررات ظهوره عند اليونانيين القدماء في القرن السابع قبل الميلاد، حيث أصبحوا نتيجة حروبهم ونزاعاتهم في حاجة إلى من «يحثونهم على الثبات في الحروب، أو يمدحون بسالتهم، ويصفون أعمالهم، ويصفون حضارتهم، فظهر «الشعر الغنائي» أو «الموسيقي»، وفيه المدح والهجاء والحماسة والفخر والرثاء» [٤٠٣].

ومن المحقق أن المصطلح نفسه (lyrik) يوحي بهذا الترادف، فهو يرجع إلى الكلمة اليونانية (lyra) بمعنى القيثارة القديمة، أو كما يقول سليمان البستاني الكنارة أو ما يشبه القيثارة، ومن هنا جاء لفظ «الموسيقي».

ولما كان هذا النوع من الشعر يرمي إلى التغني بألحانه والتطرب بمعانيه، والتلهي بإنشاده،[٤٠٤] كان «الشعر الموسيقي» غناء في الأصل، والغالب في الغناء إظهار ما في نفس الإنسان من الحس أو الشعور، «ولذا خصصناه هنا بـ«الشعر الموسيقي»» [٤٠٥].

لنقل إذن - مع جورجي زيدان - إن هذا النوع من الشعر مرجعه إلى تأثيره على النفس تأثيراً موسيقياً، ولذلك صار يستوعب معظم أغراض الشعر التقليدية من مدح وهجاء وفخر ورثاء وغزل وتشبيب ونسيب، وبالجملة كل ما عبر عن خاصة شخصية فردية[٤٠٦].

---

(٤٠٢) تاريخ علم الأدب، ص١٨٦: ١٧٩.

(٤٠٣) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٦١:٦٢.

(٤٠٤) الإلياذة، ص١٦٣.

(٤٠٥) تاريخ علم الأدب، ص٤٣.

(٤٠٦) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٦٠.

ومن الملاحظ أن هذه السمة الأخيرة هي التي أدت إلى ظهور مصطلح «الغرامي»، مترادفا مع «الغنائي» و«الموسيقي»، فما دام الشعر يجب أن يكون فرديا في تعبيره عن الحس والشعور والانفعالات، يصبح كل شعر عبر فيه صاحبه عن «إحساسه وعواطفه وحبه وبغضه وشقائه وسعادته، «غرامياً»[٤٠٧].

وخلاصة القول أن المصطلح الأجنبي يتضمن من حيث أصله الذي يرجع إليه من جهة، وما يدخل تحته من سمات شخصية فردية تنطوي على مختلف الانفعالات والمشاعر والأحاسيس من جهة أخرى، هذه التعبيرات الثلاثة التي ظهرت كترجمة له - أعني «الغنائي» و«الموسيقي» و«الغرامي»، الأمر الذي أوقع المترجمين الإحيائيين تحت وطأة التردد في اختيار أي منها للتعبير عنه تعبيراً دقيقاً، فآثروا تقديمها جميعاً بصورة متوازية تعبر عن الترادف بينها.

والحق أنه ليس ترادفاً حقيقياً، بقدر ما هو استعراض للسمات العامة الجوهرية التي ينطوي عليها المفهوم الأجنبي، ويبدو أن الأمر كان في ذهن الإحيائيين الذين كانوا على دراية بأن هذا التردد لن يؤدي في النهاية إلى نقل المصطلح، وما يتضمنه من تصورات، نقلاً أميناً، لذا انتهوا إلى اقتراضه اقتراضاً معجمياً، اعتقاداً منهم بأن ذلك سيخلصهم من الشعور بعدم الأمانة العلمية أو عدم القدرة على التوصيل، فنجدهم يتحدثون عن الفرنسيين في أخذهم عن العرب «**أنواع المدح والغزل والنسيب والهزل والهجو، أي ما يسمونه «ليريك»، وما يسمونه «ساتاريك»**[٤٠٨]. وعرف بوالو - طبقاً لما نقل الإحيائيون - في كتابه (صناعة الشعر) «**الشعر الموسيقي» «وهو النشيد**

(٤٠٧) تاريخ علم الأدب، ص١٦٩.

(٤٠٨) تاريخ علم الأدب، ص٩٩.

والتلحين المسمى عندهم «ليريك»، من كلمة «لير» وهو العود الذي يغنى عليه»[٤٠٩].

(القدم – الهجاء اللفظي)

على أن هناك نوعا آخر من الترادف الذي يمكن أن يوصف بالكلي، لأن كل لفظة تعبر عن المفهوم تعبيرا كاملا، مما تضعف معه الحاجة إلى وجوده أصلا، أعني ذلك الواقع بين مصطلحي «الهجاء اللفظي» و«القدم»، ترجمة للمصطلح الأجنبي (foot) وقد صرح نجيب الحداد بهذا الترادف عندما وصف وزن الشعر الإفرنجي في مقاله «مقابلة بين الشعر الإفرنجي والشعر العربي»، فهو «يعتمد أصلا على هذه «الأهجية اللفظية»، وهي كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف المد سواء كان هذا الحرف وحده، أو مقترنا بحرف صحيح، ويسمون هذه الأهجية في اصطلاحهم «أقداما»، وبهذا تنقسم أبحر الشعر لديهم على حسب أعدادها في البيت، فيكون أطولها ما تكون من اثني عشر هجاء، وهو ما يسمونه بالوزن الإسكندري، نسبة إلى إسكندر، وأقصرها من هجاء واحد فقط»[٤١٠].

و«القدم» في حقيقتها وحدة الإيقاع في النظم، وتقاس بحسب عدد مقاطعها أو نوع هذه المقاطع، من حيث الطول أو القصر أو النبر أو عدمه، و«القدم» تساوي المقطع فقط في الشعر الفرنسي، بينما تساوي النبرة في الشعر الإنجليزي، وفي الشعر اليوناني القديم عبارة عن مقطع طويل يليه مقطعان قصيران، وهي المعروفة بـ«الدكتيل».

والتعريف الذي قدمه الحداد طبقاً لما أوضحنا يعتمد على الشعر الإنجليزي إلى حد ما، لأن النبر يوضع على الصوائت التي تمثل المواضع الأقوى نطقا بين

---

(٤٠٩) مختارات المنفلوطي، ص١٩٣.

(٤١٠) السابق ص١٣٧.

الأصوات التي قبلها والتي بعدها،(٤١١) وتتحدد مواضع الفصل بين الأقدام بموضع النبر على الصائت المعين، بحيث يمكن أن تكون «القدم» – وهو الغالب – أكثر من مقطع صوتي، لأنه لا يشترط أن ينبر كل مقطع صوتي، بل إن كل مقطع منبور لا بد أن يقع بين مقطعين غير منبورين، مما يجعلُ «القدم» يتكون من مقطعين صوتيين عادة، وربما كان هذا ما يقصده الحداد بقوله «سواء ما إذا كان حرف المد المنبور مقترنا بحرف مد أم لا»، وإن كان عادة ما يقترن إما بما قبله أو بما بعده، لأنه يصعب توالي ثلاثة صوائت في الإنجليزية، كما يصعب أن يكون الحرف المنبور وحده إلا إذا كان حرف (A) المقابلة لأداة التعريف (the).

إن مصطلح «القدم» (foot) مستعار في الأصل من العضو الذي يمشي عليه الإنسان، أسفل الساق، للتعبير عن وحدة قياس إنجليزي تساوي ٣٠,٥سم تقريبا، والياردة تتكون من ثلاثة من هذه الأقدام، ويبدو أن هناك علاقة طولية بين «القدم» «العضو» و«القدم» «وحدة القياس»، مما سوغ استعارتها، ولا تزال مستعملة إلى الآن، بل أكثر شيوعا في قيام الأطوال الكبرى من المتر، وقد تم تطبيق مصطلح «القدم» على وحدة قياس التفعيلة في الشعر الغربي، بعامة منذ العصر اليوناني القديم، وهو تطبيق محمود، وإن كان المصطلح مستعارا، لأنه نموذج صالح للتوليد المعنوي، وقد نجح الحداد في نقله إلى العربية، غير أنه عدل عن المحافظة على هذا التوسيع في المعنى عندما آثر عليه مصطلح «الهجاء اللفظي»، الأكثر حرفية في التعبير عن تقطيع الكلمات إلى حروفها، والنطق بها مع حركاتها،(٤١٢) والمصطلح بهذا الشكل شرح للعملية العروضية داخل العمل الشعري، بينما المصطلح المستعار وحدة قياس هذا العمل.

لنقل إن وحدة القياس عند الغرب التي هي «القدم» تساوي «التفعيلة» التي

---

(411) Alongman dictionary of contemporary English, p432.

(٤١٢) المعجم الوسيط، مادة «هجو».

تمثل وحدة القياس في الشعر العربي، إذا أردنا تعريب هذا المصطلح، ولقد كان حديث الحداد عن القياس الكمي، ولذا كان إطلاق لفظ «القدم» أكثر دقة في التعبير عنها من مصطلح «الهجاء اللفظي»، ومهما يكن من أمر، فإن هناك نوعا من العلاقة بين مصطلح «الهجاء اللفظي» بدلالته على تقطيع الكلمات إلى أبسط عناصرها المتمثلة في الحروف من جهة، ومصطلح «القدم» بدلالته على التقطيع الوزني للسطر الشعري من جهة أخرى، كما أن «الهجاء اللفظي» يشير إلى نطق الحرف مصحوبا بإحدى حركاته الملاصقة، بينما يشير «القدم» إلى مقطعين صوتيين ينتهيان بصائت منبور، وهو إن دل على شيء، فإنما يدل على قدر من التوسيع في استخدام المصطلح، ومع ذلك، فقد اندثر هذا المصطلح «الهجاء اللفظي» ولم يعد هناك له وجود يذكر، وأفسح المجال للمصطلح المستعار «القدم».

إن إيثار المترجم للمصطلح الحرفي على المصطلح المستعار يرجع أساسا إلى اعتقاد كان لديه في بداية الترجمة، بأن المصطلحات مجازية التعبير ربما كان نقلها إلى لغة أخرى غير سائغ، لعدم اعتياد أهلها على الخلفية الثقافية التي نشأ فيها مما يحمله على البحث عن مصطلحات أكثر حرفية، تكون في رأيه أكثر فهما وأدق تعبيرا عن المفهوم المراد، وإن لم تكن توجد عند أصحابها بالفعل.

ولكن، بعد أن يزداد المترجم معرفة باللغة المنتجة، يسود لديه شعور بأن التعبير المجازي بات أكثر تقبلا من ذي قبل، بل وأدق من غيره في توصيل الأثر النفسي والخلفية الثقافية المحيطة به، ولا سيما عندما يكون موظفا بدقة ومستخدما دون غيره في لغته الأصلية، وهذا ما حدث مع مصطلحنا، «القدم»، الذي كان مترادفا وقتا ما مع مصطلح «الهجاء اللفظي».

وبعد، يمكن القول في نهاية الأمر إن الترجمة والاقتراض المعجمي ساهما مساهمة فعالة في توليد مجموعة لا بأس بها من المصطلحات النقدية، تناولت

المفاهيم الجديدة، والأفكار والتصورات الغربية، التي لمسها الإحيائيون في تراث «الآخر» - وإن كانت في أغلبها عامة - تعبر عن بداية الاتصال الثقافي مع الغرب، وعدم التعمق في تراث الآخر، والتوغل في التعريفات والتقسيمات التي انطوى عليها هذا التراث، ومن ناحية أخرى، فقد كانت كتابات الإحيائيين عن هذا التراث الغريب عليهم مجرد وصف سردي لبعض التصورات التي رأوا أن تراثهم النقدي في حاجة إلى أن يتصل بها، حتى يستطيع أن يتطور ويخرج عن الإطار الذي حبس نفسه فيه، لمدة تزيد على ألف عام، ومن جهة ثالثة، لم يكن من الإحيائيين إلا القليل الذين اتصلوا بهذا التراث الغربي، اتصالا متفاوتا، وإن كان يميل إلى الفرنسية في معظمه، لأن البعثات التعليمية كانت إلى فرنسا أكثر منها إلى إنجلترا أو غيرها، كما أن المدارس التبشيرية كانت فرنسية في الأغلب، وإن وجدت مدارس إنجليزية في لبنان كالكلية الأمريكية وغيرها.

* * *

الفصل الخامس
التغيير الدلالي

- توسيع المعنى
- انتقال المعنى

المصطلح النقدي - شأنه شأن كافة مفردات المعجم اللغوي - عرضة لكثير من الظواهر الدلالية مثل الترادف والتجانس وانتقال المعنى، وهذا أمر طبيعي، فعندما تنشأ مفاهيم جديدة، سواء كانت مستوردة من الخارج أو كانت منتجة محليا، تصير الحاجة ماسة إلى مصطلحات خاصة للتعبير عنها، وقبل أن تلجأ اللغة إلى الاقتراض المعجمي الذي لمسناه في الفصل الماضي، تعود إلى نفسها، باحثة في مفرداتها عن ألفاظ صالحة لهذا الغرض، وعادة ما يتم ذلك على ثلاثة مستويات مختلفة: «توسيع المعنى» و«تضييق المعنى» و«انتقال المعنى» وهذه المستويات الثلاثة يمكن اختزالها فيما يعرف بـ«التغيير الدلالي»، وفي هذا السياق، أعرب الدلاليون عن حقيقة مؤداها أن كل توسيع في معنى كلمة ما، يقابله تضييق في معنى كلمة أخرى، والعكس صحيح، وسوف نلاحظ مدى صحة هذه المقولة في إمكانية تطبيقها على مصطلحاتنا النقدية.

غير أن هذه العمليات الثلاث لا يمكن أن تحدث بهذه السهولة والبساطة، كما قد يتصور البعض، بل هي أعقد من ذلك بكثير، حتى إذا افترضنا إمكانية حدوثها بسرعة في بعض الأحيان، فإن استقرار المصطلحات الجديدة في شكلها ودلالتها الجديدة قد يستغرق وقتا طويلاً نسبياً، وعادة ما تؤدي إلى حدوث بعض المضاعفات، وسواء كنا في إطار عملية «توسيع» أو «تكثيف» أو «تضييق» أو «تخصيص» أو «انتقال معنى»، فقد يحتفظ المصطلح بنفس دلالته القديمة حتى بعد أن يكتسب دلالة جديدة نتيجة التعبير عن مفهوم مغاير ومعنى مختلف، هذا

فضلاً عن ظاهرة «المشترك اللفظي» التي تنشأ من اتحاد الألفاظ على المستوى اللغوي مع اختلاف معناها.

وفي غياب التنسيق بين المصطلحين، ربما يرى بعضهم ألفاظاً بعينها أدق في الدلالة على معاني خاصة، بينما يرى آخرون ألفاظاً أخرى أكثر صحة في التعبير عن نفس المعاني، وهو الأمر الذي يؤدي إلى نشأة ظاهرة الترادف اللغوي، وقد تناولنا ي الفصل السابق قضية الترادف بشيء من التفصيل، أما ظاهرة التجانس فلا تتضح بصورة جوهرية في المصطلح الإحيائي، مما يعني أننا سوف نقصر هذا الفصل على ظاهرة «التغيير الدلالي».

وقد أشرنا إلى مسألة «تضييق المعنى» في مناقشتنا للمصطلح المركب، على أساس أن «التضييق» يحدث نتيجة «التخصيص»، وسوف يؤدي هذا إلى أننا لن نتعرض في هذا الفصل إلى لمستويين فقط من التغيير الدلالي، أعني «توسيع المعنى» و«انتقال المعنى»، وسوف نفرد لكل منهما مبحثا مستقلا.

وتحديدا للأساس النظري الذي ستنطلق منه دراستنا في هذا الفصل، يتعين علينا أن ننظر إلى ما قاله «ترير» في اعتبار أي لغة - ولنقل الإنجليزية أو العربية - نسقا متكاملا من الوحدات المعجمية، مترابطة المعنى، هذا النسق متدفق على الدوام، إذ إننا لا نرى في الواقع ألفاظا كانت موجودة بالفعل ثم اختفت، في الوقت الذي ظهرت فيه ألفاظ أخرى جديدة لم يكن لها وجود قبل ذلك فحسب، وذلك على مدى تاريخ تطور هذه اللغة ؛ بل إن علاقات المعنى التي توجد بين وحدة معجمية معينة وما يجاورها من وحدات أخرى في إطار نفس النسق دائمة التغير أيضا، فأي توسيع لوحدة معجمية بعينها كما أشرنا آنفا، ينطوي في حقيقته على تضييق مماثل لمعنى وحدة معجمية أو أكثر من الوحدات المجاورة لها، ويرى «ترير» أنه من عوامل الفشل الذريع الذي لحق بعلم الدلالة التاريخي التقليدي أنه يدرس تاريخ تغير معاني الوحدات المعجمية منفردة،

ويصنفها تصنيفا تغدو بموجبه كل وحدة مستقلة ومنعزلة عن غيرها، وذلك بدلا من البحث في التغيرات التي انطوت عليها بنية الثروة اللفظية لهذه اللغة، كما تطورت كوحدة متماسكة الأجزاء على مضي الزمن(٤١٣).

وبالنظر إلى أن الإطار النظري للنقد الإحيائي انبنى أساسا على دعائم التراث النقدي القديم، يصبح الباحث أمام بنيتين تنطوي كل منهما على نسق من المفاهيم والتصورات، يعبر عنها نظام كامل من المصطلحات، وفي هذا السياق، علينا أن نقارن بينهما كوحدتين متكاملتين مستقلتين، حتى وإن انتمت كلتاهما إلى نفس اللغة، لأن كلا منهما ترجع إلى زمن مختلف تماما، إلا أن «تريير» نفسه فيما يؤكد «ليونز» لم يفعل ذلك، فالإجراء الذي يتبعه في حقيقة الأمر لا يتناول مقارنة حالتين متعاقبتين لثروة لغوية بأكملها، بوصف كل منها بنية أو نسقا كاملا – وهو أمر من الصعوبة بمكان على مستوى الممارسة العملية، حتى وإن كان ممكناً نظرياً – ولكنه يقتصر على مقارنة بنية مجال معجمي معين في زمن معين «لنقل زمن ١»، ببنية مجال معجمي تنتمي إلى زمن آخر «أي زمن ٢».

والذي يربط بينهما ويجعل هناك إمكانية لدراستهما دراسة مقارنة على الرغم من كونهما بنيتين معجميتين مختلفتين – وهو أمر طبيعي ما دامتا تنتميان إلى نسقين لغويين مختلفين زمنياً – أنهما يغطيان مجالا مفهوميا واحدا، ولكن، ما الفرق إذن بين المجال المفهومي والمجال المعجمي؟ إن المحتوى المتواصل لمجال ما (continum) قبل أن يتحدد بالألفاظ الخاصة التي تجعل منه بنية مخصوصة يظهر في إطارها، هو الذي يمكن أن يطلق عليه «المنطقة المفهومية» (conceptual area)، هذه المنطقة من الممكن أن تتحول إلى مجال مفهومي بفضل خضوعها لنمط من التنظيم البنائي، من قبل أنساق لغوية بعينها، ويتولد عن هذا التنظيم البنائي للمجالات المفهومية داخل النسق اللغوي نظام من الوحدات المعجمية

(413) Semantics, v2 p252.

«المصطلحات»، من شأنه أن يغطي منطقة مفهومية معينة، ويكسبها بنية مخصوصة، عن طريق علاقات المعنى التي يقيمها بين أجزائه، «الوحدات المعجمية»، هذا النظام من المصطلحات هو الذي يمكن أن نطلق عليه «المجال المعجمي»، وعلى هذا الأساس يمكن القول: إن أي منطقة مفهومية قابلة لأن وحدة معجمية أو أكثر، تتحول بدورها إلى «مجال مفهومي»، وذلك بفضل إمكانية بنائها من أنساق الوحدات المعجمية المختلفة، فعلى سبيل المثال، المنطقة المفهومية للـ«أحمر» قابلة لأن يتم تغطيتها بعدة كلمات من قبيل «قرمزي» «أرجواني» «وردي»، وبهذا تصبح «مجالا مفهوميا»، هذه الكلمات التي استخدمت في تغطيتها تمثل «المجال المعجمي» الخاص بهذه لمنطقة.

ويمثل «ترير» بكلمة (braun) التي كانت إبان القرن الثامن عشر تغطي مجالا مفهوميا أوسع مما تغطيه اليوم، أعني المجال الخاص بـ«البني» و«البنفسجي»، إلا أنه بعد استيراد كلمة (violet) من فرنسا، حلت محلها في تغطية «النبفسجي»، وفي هذه الحالة، يقول الدلاليون: «**إن البنية الداخلية للمجال المفهومي «بوصفه منقسما بين مجالين معجميين» قد تغيرت، فيما بين الفترتين الزمنيتين موضع البحث، فكلمة (braun) تحمل معنى واحدا، ولكنه يختلف في كل نسق لغوي ظهرت فيه**»(٤١٤).

وتأسيسا على ما تقدم، يمكن النظر إلى المنطقة المفهومية التي يغطيها مصطلح «المحاكاة» - بوصفها ماهية - وقد تحولت إلى مجال مفهومي، بعد أن تم بناؤها بفضل مصطلحات من قبل: «التقليد» «النقل» «التمثيل» «التصوير» «التخيل» «التخييل» «التأثير» «التحسين» «التقبيح» «المطابقة» «المشاكلة» الخ. وقد حدث هذا في ظل التراث النقدي القديم الذي يمكن اعتباره نسقا لغويا ينتمي إلى الزمن (أ)، وبالطبع ورثه الإحيائيون، وحاولوا إعادة صياغته وتشكيله تشكيلا جديدا،

---

(414) Op.cit. v2, p254:253.

ولد معه نظاماً آخر من المفاهيم والتصورات التي تطلبت نسقاً خاصاً من المصطلحات المعبرة عنه، أخذ ما أخذ من القديم، ولكنه أضاف إليه شيئاً ليس بالقليل، وهكذا يمكن اعتباره هو الآخر نسقاً لغوياً ينتمي إلى الزمن (ب)، هذان النسقان ينطويان على مجال مفهومي يتمركز حول مفهوم الشعر، وقد اكتسب بنيته المخصوصة بفضل جهاز مصطلحي هو بمثابة «المجال المعجمي».

ومن المفيد أن نذكر هنا أننا إذا كنا إزاء مجال مفهومي واحد، فقد تم بناؤه من قبل مجالين معجميين مختلفين، في إطار نسقين لغويين مختلفين، لأنهما يرجعان إلى زمنيين مختلفين، وهو أمر يؤدي في النهاية إلى القول بإمكانية المقارنة بينهما، وسوف ننطقه هنا من مفهوم «المحاكاة» بوصفه المركز الذي دارت حوله كافة المفاهيم والتصورات النقدية، سواء التقليدية أو المستحدثة، نتيجة الرغبة في التقليد، سواء للأنا أو للآخر، وسوف نرى أن التركيز على الشق الآخر من مفهوم «المحاكاة»، «أعني تقليد النماذج القديمة» هو الذي أدى إلى ظهور مجموعة من المصطلحات سواء نتيجة التوسيع أو الابتكار، وإن لم تختف تماما المصطلحات القديمة التي سبق أن قامت ببناء المنطقة المفهومية للمحاكاة، في الزمن (أ)، ثم شاركت في بناء هذه المنطقة مرة أخرى في الزمن (ب) مع غيرها من مصطلحات مستحدثة، ومعنى ذلك أننا سوف نركز على ما أضافه التصور الإحيائي إلى المحاكاة من مصطلحات، طالما ظل الموروث القديم دون تغيير يذكر، وهذه سمة ميزت النقد الإحيائي بشكل عام، أعني الرغبة في الاستحداث، مع عدم الميل إلى إهمال القديم أو الحط من شأنه، ويبدو أنها سمة موروثة أيضا عن القدماء[٤١٥].

* * *

(415) Arabic poetics in the golden age, p5.

١/٥ توسيع المعنى

رأينا فيما تقدم كيف أن توسيع مفهوم المحاكاة أدى إلى استحداث مجموعة من الألفاظ والمصطلحات إما عن طريق التوسيع أو نقله من مجال دلالي إلى آخر، للتعبير عن متطلبات هذه المفاهيم والتصورات الجديدة، وتوسيع المعنى ظاهرة معروفة منذ القدم، ومصطلح «التوسيع» نفسه تم استخدامه من قبل القدماء فيما يشبه ذلك، فابن منظور على سبيل المثال يستخدم المصطلح في شرحه لمادة «عصر»، كما أن الإبشيهي بعد بذلك يستخدم مصطلح «التوسعة» في اللفظ في حديثه عن بعض الألفاظ القديمة التي اكتسبت معاني جديدة،[٤١٦] كما أن مصطلح «الأدب» نفسه خير مثال على التوسيع كما يوضح الدكتور شوقي ضيف في مقدمة كتابه «العصر الجاهلي»،[٤١٧] واستمر العرب في القيام بتوسيع أو نقل الألفاظ من مجال دلالي إلى آخر نتيجة ازدياد المعرفة والثقافة حتى القرن التاسع عشر الميلادي، عندما اضطلع العرب الإحيائيون على فنون أدبية جديدة، نشأت في ظل ثقافة وحضارة جديدة لم يكن لهم بها عهد قبل ذلك، كـ«التمثيل» «التشخيص»، وما يرتبط بذلك من روايات تمثيلية منظومة، تتطلب إجراءات جديدة في الإخراج والتصوير والمناظر المسرحية، وغير ذلك، من موسيقى وأشخاص الممثلين، إلى آخر هذه الطقوس المسرحية التي لم تكن تغدو عندهم مشاهدة ما كان يعرف لديهم من «خيال الظل»،[٤١٨] هذا علاوة على اتصالهم ببعض فنون الرواية، كما ظهر عند الغرب مع بداية القرن السابع عشر، وكذلك اتصالهم بألوان من الشعر القصصي «الملاحم»، كـ «الإلياذة»،

---

(٤١٦) المستطرف، ج١ ص٥٢.

(٤١٧) العصر الجاهلي، ص٥ وما بعدها.

(٤١٨) يرجع أحمد شمس الدين الحجاجي ي كتابه «العرب وفن المسرح» تاريخ هذا الفن عند العرب، وكيف نشأ مع ظهور السمير الشعبية من قبيل «الظاهر بيبرس» وسيرة «سيف بين ذي يزن»، وغير ذلك، حتى تطور إلى أن أصبح يعرف «خيال الظل»، وهو ما حدا بالعرب إلى تسمية دور السيمينا مع باركورة ظهورها بـ «دار الخيالة».

كل ولد حاجة إلى مصطلحات جديدة للتعبير عن هذه المفاهيم والتصورات الغربية، إما عن طريق توسيع مصطلحات كانت موجودة ومستخدمة بالفعل، أو عن طريق نقلها من مجال دلالي إلى آخر وإعادة استخدامها استخداما جديدا يلبي الحاجة إلى التعبير عن هذه المفاهيم.

ولكن، دعنا نشير أولا إلى أهم التعريفات الموجزة التي قدمها الدلاليون الذين تناولوا هذا المبحث بالتفصيل، فيرى أولمان على سبيل المثال «إن اللغة في استطاعتها أن تعبر عن الفكر المتعددة، بواسطة تلك الطريقة الخصيفة، القادرة والتي تتمثل في تطويعها الكلمات، وتأهيلها للتعبير عن عدد من المعاني، المختلفة، وبفضل هذه الوسيلة، تكتسب الكلمات نفسها نوعا من المرونة، والطواعية، فتظل قادرة على استيعاب المعاني الجديدة من غير أن تفقد معانيها القديمة[٤١٩].

ويتعين علينا أن نميز هنا بين مصطلحي «التوسيع» ومصطلح «التكثيف»، إن توسيع اللفظة (extention) كما يوضحه «ليونز» «هو صنف الكيانات يمكن للكلمة أن تنطبق عليها، أو تشير إليها، أما «تكثيف» اللفظة (intension) tid ldl,umku,j jaow Hd ;dhk dl;k Hk jk'fr ugdi hggt/mfa;g uhlK هي مجموعة النعوت التي يمكن للفظة أن تنطبق عليها، بشكل صحيح، إن التوسع والتكثيف يتناسبان عكسية، فكلما كان توسع اللفظة أكبر، كان تكثيفها أقل، والعكس صحيح، فعلى سبيل المثال، فأن توسع وردة أكبر من توسع زنبقة، أذ إن اللفظة الأولى تشير إلى أشياء أكثر، ومن جهة أخرى فأن تكثيف زنبقة أكثر من تكثيف وردة، حيث إن تشخيص أو تعريف الزنابق يقتضي الإشارة إلى مجموعة نعوت أوسع من تلك آلتي تكفي لتفسير الوردة»[٤٢٠].

---

(٤١٩) دور الكلمة في اللغة، ص١١٦.

(٤٢٠) علم الدلالة ص٨٥

ولعل هذا يذكرنا على الفور بالفرق بين المفهوم والماصدق عند المناطقة التقليديين، إلا أن فائدة هذه التفرقة سوف تكون مهمة في معرفة درجة التطور و النمو المصطلحي من حيث سلوكه واحدا من هذين المسلكين، وذلك يعكس في النهاية الحد الذى يعتمد عليه هذا التطور الخاص بالتواصل الثقافي مع الأخر.

ولنبدأ أولاً بعرض موجز بمفهوم « المحاكاة » بوصفها الأساس النظري الذى قامت علية وتشكلت بموجبه البنية الجديدة بمصطلح النقد الإحيائى كما ستظهر بعد ذلك.

(المحاكاة)

من المهم أن نذكر هنا أن «المحاكاة» كما قال بها اليونانيون القدماء و العرب، وبلورها الإحيائيون، ومن قبلهم الرومان والأوربيون المحدثون، أصحاب الكلاسيكية الجديدة، تنطوى على شقين، أولهما يتصل بعملية تصوير الطبيعة، آي تصبح الفنون الجميلة مرآة، تنعكس على صفحتها الحقائق الطبيعية والتاريخية، يتفاوت الفن قوة وضعفا بتفاوت صفاء هذه المرآة وقدرتها على التصوير، أما الشق الآخر فيتصل بتقليد النماذج الفنية القديمة، أو ما يمكن أن تعتبره «محاكاة المحاكاة»، وقد اجتمع هذان الشقان فى النقد الإحيائي كما سنرى[٤٢١].

ولكن لنعرض أولا للجانب الأكثر شيوعاً والأقدم ظهوراً، أعنى «محاكاة الطبيعة»، ويمكن القول في هذا الصدد إن أفلاطون من أوائل الذين استخدموا كلمة « المحاكاة »، وحملها ذلك المعنى الحديث نسبيا في عصره، والذى لا تزال معروفة به حتى الآن، غير إنه استخدمها في سياق نظريته الفلسفية العامة التى تميل إلي الاعتقاد بوجود عالم للمثل في أعلى عليين، وهو المنوط بالصانع الأول، بحيث يعجز البشر العاديون عن الوصول إلى حقيقته، وما العالم الذى نحيا فيه إلا

---

(٤٢١) راجع النقد المسرحي في مصر لأحمد شمس الدين الحجاجي.

تقليد و«محاكاة» لهذا العالم المثالي، فالنجار الذى يصنع سريرا - على سبيل المثال - لا يصنع فى واقع الأمر حقيقة السرير، التى لا يقدر عليها إلا الصانع الأول، بقدر ما يصنع صورة أو صورًا لهذا النموذج الأصلي، وهنا تكمن أول درجات «المحاكاة»، وطبقا للنظرية النقدية التقليدية التي تغدو بموجبها ما هية الشعر «محاكاة» للطبيعة فى حقائقها، ومظاهرها - والطبيعة بدورها «محاكاة» لعالم المثل بحقائقه ومظاهرة - فإن الشعر كجزء من الفن يصير «محاكاة» من الدرجة الثانية، مما يجعله - فيما يرى أفلاطون - انحرافاً عن الحقيقة والمعرفة اليقينية، التى تتصدى لها الفلسفة، صحيح أن الشعراء منذ هوميروس لا يألون جهداً فى البحث عن الحقيقة، كما يتضح من أول أناشيد إلياذته التى يبتهل فيها إلي ربات الشعر، كى تمده بالحقيقة، إلا أن طبيعة الشعر من حيث كونه تقليداً حرفياً، تجعل هذه الحقيقة التى يقدمها للجمهور مجرد مسخ مشوه لا يلتفت إليه أحد، لما يوقعه عليه من أثر سحرى مخادع، يجعل المتلقي أكثر ميلاً الى الخضوع لسلطانه[٤٢٢]، مما ادعى أفلاطون الى نفي كل الشعراء من جمهوريته، لكن إذا استطاع الشاعر أن يقدم لهم الحقيقة، كاملة، فلا بئس من أن يدخل مدينته الفاضلة، وقد يحدث ذلك بمحاكاة أفضل من النماذج نفسها، بطريقة تبعدها عن الحرفية، وإلا قلت درجتها عن الأصل الذى يحاكيه.

ولعل هذا هو الذى أوحى الى الأستاذ (تين) بالقول إن أفلاطون أول مستخدمى مصطلح «المحاكاة» يوظف المصطلح فى مستويين، يتصل أولهما بالمحاكاة المثالية التى ينشدها فى الشعر، وإن لم يجدها، و الثاني يشير الى المحاكاة » الحرفية المشوهة للحقيقة المنحرفة عنها، ومهما يكن من أمر، فقد أضطر أفلاطون فى نهاية الآمر الى قبول بعض الشعراء فى جمهوريته، لأنه توصل نتيجة الجدل الى أن الحقيقية المنشودة لا يقدر عليها إلا الفلاسفة، وبالتالي من

---

(٤٢٢) المحاكاة ص ٨١: ٧٩.

الممكن أن تقدم عن طريق الشعراء الفلاسفة، وإن كان هذا أمرا متعذرا، لأن الشعراء لا يمكن أن يكونوا فلاسفة، كما أن الفلاسفة لا يمكن أن يكونوا شعراء[٤٢٣].

وأنطلق أرسطو من هذا الأساس، إلا انه ارتقى بالمحاكاة من مجرد النقل الحرفى الممسوخ للطبيعة، الى اعتبارها فناً له قواعده وادواته، وعنده أن الفرق بين الفنون المحاكية يعتمد على ثلاثة أسس: أولها الأداة «اللغة - الوزن - اللحن» ويخص الشعر منها اللغة والوزن، وثانيها طريقة المحاكاة «القص - التمثيل»، وثالثها موضوع المحاكاة «محاكاة الفضائل - محاكاة الرذائل، مأساة - ملهاة»، والحقيقة أن كل هذه الفنون لا تنقل الواقع كما هو علية، بل إن المحاكاة تعنى أن يتم تصوير الأخيار بأفضل مما هم عليه، وتصوير الأشرار بأسوأ مما هم عليه، وهو أمر مهم، لأن مجرد النقل الحرفى للخير أو الشر يقلل درجة المحاكاة، فالصورة مهما كانت مطابقة لأصلها تقل عنه فى الجودة، وكلما تعددت الصور «المتوسطات»، ازداد التباعد عن الأصل، فإذا كان يتحتم على الصورة أن تساوى أصلها فى القيمة فلابد أن نزيد علية فى محاكاته.

وقد كان قسطاكى الحمصى محقاً عندما تنبه الى هذه الحقيقة وهو يتحدث عن ضرورة أن يكون المحاكى «بكسر الكاف» أكثر حسناً من المحاكى بفتح الكاف، فالمصور - فيما يرى - إذا لم يزد فى تصويره لموضوع المحاكاة تنميقا وتذويقاً «لأبصرت الصورة دون المصور فى الحسن والإتقان، ولعل السبب فى هذا كله ما يسميه المصورون «الظل» أو «ظل النور» أو «الإشاعة»، و إن أمعنت النظر فى فعل الإشاعة وبريقها، رأيت ... الحكمة من هذا القول، وإذا وازنت بين آنية جديدة وآنية قديمة من شكل واحد ... وجدت أن الذى يرغبك فى الجديدة، ويحسنها فى عينيك ليس غير بريق إشاعتها، وقد

(٤٢٣) المرجع الثانى ص ٨٣ وما بعدها.

سمى بعضهم هذه الأشعة، وهذا البريق، أو ما يجمع ذلك كله وهو المحسن المرغب، الذى يدفعك الى تفضيل هذا على ذاك «روح حياة»، ... أنه لإيجاد هذا الروح الحى أو ما يقوم مقامه من المصنوعات العقلية واليدوية، كيما تحصل فى الذهن الصورة الأصلية، وتتجدد فى النفس الأحداث التى شعر بها الناظم أو السامع الى الأصل المحاكي، لابد للكاتب أو الناظم أو المصور. وعلى الجملة لكل منهم من المبالغة المقبولة، كأن يزيد على ما فى الأصل المسموع، والمنظورات الحية، شيئا من التحسين اللفظى، وهو معروف فى علمى البيان والبديع، ومن التذويق والتنميق والبريق في الكتابة والتصوير والنقش الى حد يخيل للقارئ والمعاين أنه نفس المحاكى»[٤٢٤].

والحقيقة أن الحمصي ينقل عن الناقد (تين) رؤيته فى ضرورة أن يكون المحاكى أشد حسنا من المحاكى، لأنه يرى أن الصورة المطابقة حرفياً لأصلها هي فى نهاية الأمر أقل منه، ودونه فى التأثير، وحتى يتساوى تأثير الصورة والأصل، لابد لها أن تكون أكثر بريقاً، هذا المستوى الأخير يقربنا من المحاكاة المثالية التي لمحها عند أفلاطون، ومن شأنه أن يضع تفرقة حادة ومهمة بين الفن بطبيعته الشعرية من جهة، والتاريخ الذى يقدم الواقع كما هو، أو ينقله نقلاً حرفياً، و الفن فى هذه الحالة يتجاوز مستوى النقل الحرفى الى محاكاة الواقع كما يمكن أن يكون عليه، لا كما هو بالفعل، وقد سوغ هذا لأرسطو تجويز المستحيل الممكن كموضوع للمحاكاة، الفنية في الشعر، مما يجعله أقرب إلى الفلسفة منه إلى التاريخ.،

على أن الرومان قد تابعوا اليونانيين في هذا المسلك الخاص بالمحاكاة، وكان هذا جزءاً من التراث الثقافي الذي ورثوه عنهم، ذلك التراث الذي لم يكن أمامهم إلا أن يؤمنوا به، ويعملوا على تدعيمه، بالنظر إلى ما كان يرزح تحته

---

(٤٢٤) منهل الوراد، ج١، ص ١٠٤: ١٠٢.

الرومان من فقر ثقافي، أمام ما كانوا يتسمون به من عظمة عسكرية وسياسية، والواقع أن الرومان قد صاروا على مذهب الإغريق في أن «المحاكاة» إنما تكون للطبيعة بعناصرها، كما قد تكون للأفعال نفسها.

غير أنهم زادوا على ذلك الشق، الجانب الآخر للمحاكاة، الذي ألمحنا إليه آنفا، أعني «محاكاة» النماذج القديمة، بكافة أنواعها، ومن المهم القول في هذا السياق إن الرومان كانوا مضطرين إلى الإيمان بهذا الجانب من «المحاكاة» انطلاقا مما وجدوه لدى الإغريق من عظمة النماذج التي يمكن محاكاتها، قياساً إلى منتجاتهم المحلية الضئيلة نسبياً، بينما لم يكن أمام اليونانيين نماذج سابقة، يمكن محاكاتها أو النسج على منوالها وتقليدها.

ومهما يكن من أمر اختلاف الرومان حول أي النماذج الصالحة للمحاكاة أو التقليد، ما بين مؤيد للأعمال اليونانية القديمة، ومناصر للمدرسة الحديثة التي ترى في النماذج الرومانية السالفة، وما أضافته إلى اللغة من ألفاظ جديدة شيئا يبعث على ضرورة الاعتراف بفضلها، فإن ذلك لا يقلل أبدا من إيمانهم بوجود نماذج قديمة جديرة بمحاكاتها وتقليدها، بالنظر إلى شهرتها وتسربها إلى العقول، بل يصل الأمر إلى المطالبة به في بعض الأحيان، عندما تكون محاكاة النموذج أفضل وأجود من ابتكاره، وهاهو ذا (هوراس) يطلب إلى الشعراء أن يقتفوا أثر السلف، ويسيروا على هداهم، وعنده أن محاكاة الإلياذة – على سبيل المثال – قد تكون أفضل من ابتكار موضوع غير مطروق، لأن الأولى أسرع وصولاً إلى العقول[٤٢٥].

هذا المستوى الأخير من المحاكاة هو الذي انطلق منه الأوربيون المحدثون، إبان نهضتهم الحديثة مع بداية القرن الثالث عشر الميلادي وما بعده، حيث رأوا هم أيضا في النماذج اليونانية القديمة من مآسي وملاهي أعمالا صالحة للمحاكاة

---

(٤٢٥) هوراس وفن الشعر، ص٣٥، ص١١٦ وما بعدها.

والتقليد، وما المبادئ الكلاسيكية التي من قبيل «الوحدات الثلاث» و«التناسب» وغيرهما إلا صدى لهذه المحاكاة للنماذج اليونانية القديمة، وسوف نرى بعد ذلك أن الأوربيين في تركيزهم على هذا الشق الأخير من المحاكاة قد نقلوا نقلاً عن الأوربيين المحدثين، وكانوا أقرب إليهم منهم إلى العرب القدماء، أو حتى التأثر باليونانيين أنفسهم.

ولننتقل الآن إلى الطريق الذي سارت فيه المحاكاة عند العرب القدامى، الذين نهجوا النهج الذي وضعه أرسطو المعلم الأول، على أساس أن المحاكاة تكون للواقع، إلا أن المصطلح لم يأخذ دلالته الناضجة إلا في إطار الصيغة الفلسفية للشعر عند فلاسفة من قبيل الفارابي، وابن سينا، وابن رشد، فالأول يعرف الشعر بأنه «**أقاويل كاذبة، توقع في ذهن السامعين المحاكي للشيء، ومن هذه المحاكية ما هو أتم «محاكاة»، ومنها ما هو أنقص «محاكاة»، واستقصاء الأتم منها والأنقص إنما يليق بالشعراء وأهل المعرفة بأشعار لسان لسان، ولغة لغة**»،[٤٢٦] ثم يستأنف بعد ذلك موضحاً أن المحاكي للشيء إنما يوهم نظيره ويوجد شبيهه في الحس.

ولم تخرج مقولات الفارابي في «المحاكاة» عن هذا المعنى، كما يبدو من حديثه في كتابه عن الشعر: «**والأقاويل الشعرية هي التي شأنها أن تؤلف من أشياء محاكية، للأمر الذي فيه القول، فإن «محاكاة» الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول، فالذي بفعل ضربان: أحدهما أن يحاكي الإنسان بيده شيئاً ما، مثل أن يعمل تمثالاً يحاكي به إنساناً بعينه، أو شيئاً غير ذلك، أو يفعل فعلاً يحاكي به إنساناً ما أو غير ذلك، و«المحاكاة» بالقول هي أن يألف القول الذي يضعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تحاكي ذلك الشيء، ويلتمس بالقول المؤلف مما يحاكي الشيء تخييل ذلك الشيء إما تخييله في نفسه وإما تخييله في شيء آخر،**

---

(٤٢٦) فن الشعر، ص ١٥٠.

فيكون القول المحاكي ضربين: ضرب يخيل الشيء نفسه، وضرب يخيل وجود الشيء في شيء آخر» (٤٢٧).

ومن الممكن أن يقترب الفارابي من الفلسفة الأرسطية في حديثه عن «المحاكاة» ببعدها الاجتماعي، بل هو لا يخرج عما أراده أفلاطون من «المحاكاة» المثالية، عندما يقرر أن «المحاكاة تخيل الأمر على حال أفضل أو أحسن، وذلك إما جمالاً أو قبحاً، أو جلالاً أو هواناً، أو غير ذلك مما يشاكل هذه» (٤٢٨). ومن هنا، يصلح الشعر - انطلاقاً من كونه «محاكاة» للفعل الإنساني» للحث على الفضائل، واجتناب الرذائل، واستنفار الهمم، وإثارة المشاعر.

وببساطة يغدو الشعر ذا طبيعة إيجابية محركة، ويظل عنصر التخييل، الذي تبني عليه الطبيعة التأثيرية للشعر، السبب الحقيقي الذي يقف وراء إيجابية «المحاكاة»، على أساس أنه يمثل أمام عيني المتلقي الشيء المحاكى «بفتح الكاف» بمثالبه ومناقبه، سواء رآه من قبل أو لم يره، الأمر الذي يحمله على النزوع إلى طلبه أو الهرب منه.

ويرى إحسان عباس أن حديث الفارابي عن «المحاكاة» تحريف لقول أرسطو، فالأول ينسب إليها القدرة على أن ترينا شبيه الشيء المحمود فنقبله، والمرذول فننفر منه، وتعرض لنا من أسماعنا «الأقاويل الشعرية من التخييل الذي يقع عنه في أنفسنا شبيهه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يصبح ما نعاف، فإنه من ساعتنا يخيل إلينا في ذلك الشيء أنه مما يعاف، فتنفر أنفسنا منه، فنتجنبه» (٤٢٩).

أما أرسطو فيرى «أن الناس يجدون لذة في «المحاكاة»، وتؤيد التجربة

(٤٢٧) كتاب الشعر، ضمن (مجلة الشعر) ع١٢، ص٦٣، نقلاً عن تاريخ النقد الأدبي. ص٢١٨.

(٤٢٨) إحصاء العلوم، ص٦٧.

(٤٢٩) السابق، ص٦٧.

صدق هذه المسألة. فقد تقع أعيننا على أشياء يؤلمنا أن نراها، كجثث الموتى وأشكال أحط الحيوانات، وأشدها إثارة للتقزز، ومع ذلك، فنحن نسر حين نراها محكية حكاية صادقة في الفن، وتزداد متعتنا بها حين تتوفر الإصابة في «المحاكاة»[(٤٣٠)].

بيد أن أرسطو أكثر اقترابا من اللذة الفنية، بغض النظر عن البعد الأخلاقي الذي قد ينطوي عليه العمل الأدبي، بينما يركز الفارابي على الجانب الأخلاقي، المنوط تحقيقه بمهمة الشعر، هذا على الرغم من أن الطبيعة التأثيرية للشعر «التخييل» تربط بينهما من جهة، وتصل بين المقولات الأرسطية ومقولات الفلاسفة العرب من جهة أخرى، فابن سينا مثلا يحدثنا عن سبب الالتذاذ بـ«المحاكاة»، مؤكدا أن سبب فرحهم بـ«المحاكاة» أنهم يسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة المتقذر منها، ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها، فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونها «محاكاة» لغيرها إذا كانت أتقنت[(٤٣١)].

ولعلنا نلاحظ أن نص ابن سينا أقرب إلى الفهم الأرسطي للذة الفنية، وربما يرجع ذلك إلى أنه كان أكثر اقترابا من كتاب الشعر، متفوقاً في ذلك على الفارابي من قبله، ثم ابن رشد من بعده، وقد أتاح له هذا فرصة أن يكون أدق فهما للفرق بين طبيعة الشعر العربي وطبيعة الشعر اليوناني.

أما ابن رشد، فعنده أن أصناف التشبيه والتخييل ثلاثة، «اثنان بسيطان، وثالث مركب منهما، أما الاثنان البسيطان، فأحدهما تشبيه شيء بشيء، وتمثيله به، وذلك يكون في لسان بألفاظ خاصة عندهم مثل كأن وأخال وما أشبه ذلك في لسان العرب، وهي التي تسمى عندهم حروف التشبيه، وإما أخذ التشبيه

---

(٤٣٠) كتاب الشعر، ص٢٦؛ تاريخ النقد الأدبي، ص٢٢٦.

(٤٣١) فن الشعر، ص١٧١:١٧٢.

بعينه بدل التشبيه، وهو الذي يسمى الإبدال في هذه الصناعة، وذلك في مثل قوله تعالى: ﴿وأزواجه أمهاتكم﴾ (الأحزاب، الآية ٦).

ومثل قول الشاعر: «هو البحر من أي النواحي أتيته»،(٤٣٢) وينبغي أن تعلم أن في هذا القسم تدخل الأنواع التي يسميها أهل زماننا استعارة وكناية، فاستعارة مثل قول الشاعر: «وعرى أفراس الصبا ورواحل»(٤٣٣).

وكناية مثل قوله تعالى: ﴿أو جاء أحد منكم الغائط﴾ (النساء، آية ٤٣)..... وأما القسم الثاني فهو أن يبدل التشبيه مثل أن يقول: «الشمس كأنها فلانة، أو الشمس هي فلانة، لا فلانة كالشمس، ولا هي الشمس، وبالعكس كقول ذي الرمة: «ورمل كأوراك العذارى»، والصنف الثالث من الأقاويل الشعرية هو المركب من هذين»(٤٣٤).

والذي تجدر ملاحظته هنا أن مصطلح «التشبيه» يرادف «التمثيل» و«التخييل» و«المحاكاة»، أما الغاية من «المحاكاة» فتختلف عند اليونانيين عنها عند العرب، وغرضها عنده أخلاقي بالدرجة الأولى، وبناءا على ذلك، يصنف الشعراء إلى ثلاث طبقات، تهدف الأوليان منها إلى «محاكاة» الشيء إمّا بأفضل مما هو عليه، أو بأسوأ مما هو عليه، إما تحسينا للفضائل أو تقبيحا للرذائل، أما الطبقة الثالثة والأخيرة، فتتميز بمطابقة تشبيهاتها للواقع المشبه به، على أنه يرى أن «محاكاة» الفضائل لا تكون إلا بالفاضلين من الناس، كما أن «محاكاة» الرذائل تكون بالأرذلين منهم، «وإذا كان كل مايقصد محاكاته من الأفعال الإرادية هو إما فضيلة وإما رذيلة، فق يجب ضرورة أن تكون الفضائل إنما تحاكى بالفضائل

---

(٤٣٢) هذا صدر بيت لأبي تمام، عجزه: فلجته المعروف، والجود ساحله. (شرح ديوان أبي تمام) للصولي، ج٢ ص٢٠٣.

(٤٣٣) هذا جزء بيت لذي الرمة، والبيت كاملا:

ورمـــل كأوراك العذارى قطعتـــه ... إذا جللتـــه المظلمـــات الحنـــادس

(٤٣٤) تلخيص كتاب الشعر، ص٥٤: ٥٦.

والفاضلين، وأن تكون الرذائل إنما تحاكي بالرذائل والأرذلين» (٤٣٥).

أما الفضائل التي يجب الحث عليها عند العرب، فلا تخرج عن فضيلتي «الكرم» و«الشجاعة»، «وإن كانت لا تتكلم فيهما على طريق الحث عليهما، وإنما تتكلم فيهما على طريق الفخر» (٤٣٦).

ولم يتبلور مفهوم «المحاكاة» ويصل إلى درجة عالية من النضج عند العرب إلا مع حازم القرطاجني، الذي استوعب كافة التصورات النقدية السابقة عليه، مازجا بين مقولات اليونانيين ومقولات الفلاسفة والنقاد العرب، ويكفي أن نؤكد ذلك بالإشارة إلى دقة تعريفه للشعر، الذي يشي بفهم منقطع النظير لطبيعة «المحاكاة»، كأساس نظري ينبني عليه مفهوم الشعر برمته، فالشعر فيما يقول «كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحملها بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بمجموع ذلك» (٤٣٧).

ومن الواضح هنا أن «المحاكاة» تقترن بـ«التمثيل» و«التشبيه» و«التخييل»، لا عند حازم وحده، بل عند غيره من النقاد والفلاسفة العرب، والواقع أنهم لم يفرقوا تفرقة جوهرية بين هذه المصطلحات الأربعة، أما ارتباط «المحاكاة» بـ«التمثيل» فيظهر لدى أكثر من ناقد عربي، فقدامة بن جعفر – على سبيل المثال – يقدم المصطلحين دون التمييز بينهما على نحو يشي بتشابههما عندما يقول: «ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفا من أتى في شعره بأكثر المعاني التي

---

(٤٣٥) تلخيص كتاب الشعر، ص٥٩.

(٤٣٦) المصدر السابق، ص٦١.

(٤٣٧) منهاج البلغاء، ص٧١؛ مفهوم الشعر ص١٠٨.

الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولها، حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحس بنعته»[٤٣٨].

ويرجع هذا في الواقع إلى إمكانية النظر إلى العمل الشعري من عدة زوايا، أولها المبدع، وكيفية انتخاب صور المحسوسات، وتأليفها في مخيلته، وعند ذلك يكون التركيز على البعد التخيلي للـ«محاكاة»، فإذا انتقلنا إلى الكيفية التي يتم بها تشكيل هذه المنتخبات بأدواتها الملائمة، كان التركيز على العمل الشعري نفسه، فيما يمكن أن يغدو التشكيلي للـ«محاكاة»، «التشبيه»، «التمثيل»، أما المستوى الثالث، فيتصل بالمتلقي، ومدى تأثير هذا التشكيل الإبداعي عليه، «التخييل»، بما يحدثه فيه من نزوع نحو الشيء، بتحبيبه فيه «الطلب»، أو تجنيبه له بتكريهه «الهرب» بتنفيره منه.

وربما كان هذا هو الذي دعا حازما إلى تقسيم «المحاكاة» إلى ثلاثة مستويات: يتصل أولها بالغاية، وفيه، تنقسم «المحاكاة» إلى محاكاة «تحسين» ومحاكاة «تقبيح»، ومحاكاة «مطابقة»، وهو في هذا متأثر بفلاسفة سابقين عليه كابن سينا، الذي يقول: «**فظاهر أن فصول التشبيه هذه ثلاثة، «التحسين» و«التقبيح» و«المطابقة»**»[٤٣٩] وابن رشد بعد ذلك الذي يقسم بدوره «التشبيهات» أو «المحاكيات» إلى ثلاثة فصول، يرمي الأولان منها إلى تحسين الفضائل وتقبيح الرذائل، «**وقد يوجد للتشبيه بالقول فصل ثالث، وهو التشبيه الذي يقصد به مطابقة المشبه بالمشبه به، من غير أن يقصد في ذلك تحسين أو تقبيح، لكن نفس المطابقة**»[٤٤٠].

أما القسم الثاني عند حازم، فيتصل بالبعد التخييلي، وفيه تنقسم المحاكاة إلى

---

(٤٣٨) نقد الشعر، ص١١٨.

(٤٣٩) فن الشعر، ص١٧٠.

(٤٤٠) السابق، ص٢٠٥.

قسمين: قسم يخيل لك الشيء كما هو في نفسه، ومثاله الصورة التي يضعها الرسام، أو التمثال الذي ينحته المثال، وقسم يخيل لك الشيء في غيره، ومثاله صورة الشيء في المرآة، وأخيرا تنقسم «المحاكاة» بحسب التنوع إلى المألوف والمستغرب، وما يتفرع عن هذين من مقابلات[٤٤١].

وهكذا يتحدد التصور التقليدي للمحاكاة، وما ترتب عليها من مفاهيم فرعية، عبرت عنها مجموعة من المصطلحات، على مستوى الماهية: «التمثيل» «التشبيه» «التصوير» «التقليد»، وعلى مستوى الأداة «كافة الظواهر البلاغية والعروضية التي تساهم في تشكيل العمل الشعري»، وعلى مستوى المهمة «التخييل» وما يؤدي إليه من «تحسين» «تقبيح»، وما يتفرع عنهما من تصورات تقييمية «الجودة» «الرداءة» «الحسن» «القبح» «الرقة» «الخشونة»، «السهولة» «التعقيد...» الخ.

وعلى هذا النحو، تشكلت البنية المصطلحية التقليدية عند القدماء، وورثها عنهم الإحيائيون، وذلك انطلاقاً من تصورهم للمحاكاة كأساس نظري لفن الشعر، فإذا كان لمصطلح «المحاكاة» أن يتسع، فلا بد أن يتبع ذلك تغيير في البنية المصطلحية، التي احتفظت على أي حال - في جزء كبير منها - بالمنظومة التقليدية القديمة، وأضافت إليها.

ولكن قبل أن نمضي مع التصور الإحيائي للمحاكاة، وإضافتهم إليها، علينا أن نشير ولو إشارة سريعة إلى أن الشق الآخر منها لم يكن غائباً تماماً عند العرب، كما تمثل في نزوعهم إلى المعارضة الشعرية، وتمثل النماذج القديمة التي رأوا فيها مثالا أعلى يجب أن يحتذى ولكن، يبقى الفرق بينهم وبين الإحيائيين في وجهين:

أولهما: أن هذا المفهوم عند العرب لم يتخذ له إطارا نظريا، يمثل نقطة

---

(٤٤١) تاريخ النقد الأدبي: ص٥٤٩ وما بعدها.

انطلاق يقوم عليها التصور الشعري برمته، كما كان الأمر عند الإحيائيين، ولعل ذلك يرجع إلى أن العرب - شأنهم شأن اليونانيين - لم يكن أمامهم النموذج الذي يمكن أن يسيروا على هداه، إلا في العصور المتأخرة التي بدأت فيها اللغة تنزع نحو الاضمحلال والانهيار.

ثانياً: إمكانية اختلاط محاكاة النموذج عند العرب بالسرقة الشعرية، التي حاول أكثر من واحد من النقاد العرب تبريرها وجعلها مشروعة في إطار ماسموه بـ«الاحتذاء الحسن»، هذا في الوقت الذي وحد فيه الإحيائيون في هذا اللون من المحاكاة الأنا الضائعة تحت وطأة التخلف الحضاري والثقافي واللغوي.

إن المشكلة الحقيقية كانت عندهم تتمثل في اختلافهم حول أي النماذج التي يجب محاكاتها، أهي نماذج التراث العربي القديم فحسب، أم تتعدى ذلك إلى النماذج الفنية الخاصة بترات «الآخر»، كما تتمثل في الكلاسيكية الحديثة عند الغرب؟ ومن هنا كان الإحيائيون أشبه بالرومان، الذين ألمحنا إليهم من قبل في اختلافهم حول النماذج التي يمكن محاكاتها، وهكذا جاءت الازدواجية في المفاهيم والتصورات الفكرية بصورة عامة والنقدية بصورة خاصة، مما أدى إلى ازدواجية مصطلحية كانت الغلبة فيها للتراث العربي.

لقد انطلق الإحيائيون من الجانب الذي ورثوه عن القدماء، فيما يتعلق بـ«المحاكاة»، من حيث كونها تصويرا للطبيعة، وهي تبدأ عندهم بتقليد أبسط الظواهر الطبيعية وأشدها سذاجة وقدماً، أعني «حكاية الأصوات»، وهي أول خطوة لجأ إليها الإنسان في تكوين تروته اللغوية، حتى أنها اعتبرت أساساً مهماً في عملية الابتكار اللغوي، ثم تطورت شيئاً فشيئاً حتى صارت أساساً مهماً في منظومة الفن..

إن أول البواعث التي أدت بالشاعر إلى قول الشعر - بوصفه أحد الفنون الجميلة - أنه «سمع أصوات النواعير وحفيف أصوات الأشجار، وخرير الماء

وبكاء الحمائم، فلذ له صوت الطبيعة المترنمة، ولذ له أن يبكي لبكائها وينشج لنشيجها، وأن يكون صداها الحاكي لرناتها ونغماتها، فإذا هو ينظم الشعر[٤٤٢].

واللذة هنا تنطوي على بعدين: لذة الشاعر لرؤية الجمال الطبيعي، ينعكس على صفحات مخيلته، ولذته بمحاكاة هذه المظاهر الجمالية، وهو أمر له دلالته في تأصيل غريزة «المحاكاة».

ومع مرور الزمن، تطورت المشابهات التي أحس بها الإنسان بين أصوات الطبيعة «المحاكَى» وما يحاكيه بها من أصواتها الخاصة «المحاكِي»، فأحس أن كل معطيات الطبيعة من الممكن أن يشبه بعضها بعضاً، أو على الأقل من الممكن أن يضفي الإنسان نوعاً من المشابهة على بعض عناصرها، محاولا الربط بينها اعتمادا على علاقة المشابهة تلك، فالشعر الفاحم السواد يشبه مثلا الليل الحالك الظلام، والشعر الممعن في المشيب يحاكي أول الصباح كما يقول ابن دريد:

أمـا تـرى رأسي حاكـى لونـه ... طـرة صبح تحت أذيال الدجـى

بيد أن هذه الدرجة من «المحاكاة» تتأتى من التماس مشابهات بسيطة غير مركبة قد يلتفت إليها الإنسان العادي، فما الذي يميز أرباب الفن والشعر عن غيرهم؟ إن «المحاكاة» الأصيلة ينبغي أن تحمل الشاعر على ولوج أشياء غريبة، ورؤية علاقات قد تبدو مستحيلة للشخص العادي، إلا بعد أن يقرأها شعرا، ويشعر بلذة وقوع أثرها عليه، فربما تكون المشابهة على سبيل المثال بين الكواكب والأزهار ظاهرة لأي شخص، أما تشبيه ضوئها بأطراف الأسنة في هذا البيت:

وضـوء الشهـب فوق الليل بادٍ ... كأطـراف الأسـنة في الـدروع

«لا يحوم عليه إلا خيال بارع، ولا فضل لمن يرى الشمعة فيشبهها بالرمح، بل لمن يقول: كأنها عمر الفتى، والنار فيها كالأيام، فإن محاكاتها

(٤٤٢) مختارات المنفلوطي، ص٥٢.

بالرمح لا تكاد تخفى على ذي بصر، وإنما الخيال الفائق هو الـذي ينتقـل منـه إلى العمر والأجل» [٤٤٣].

وهنـا يمكن أن يطرح تسـاؤلان عـن عمليتين متتاليتين متصلتـين بصلـب «المحاكاة»: هل كل عناصر ومظاهر الطبيعة صالحة للمحاكاة ؟ وما هي الكيفيـة التي تتم بها المحاكاة ؟

إن الشعر والفنون الجميلة بشكل عام من الصناعات التـي يدخـل في مؤداهـا كل المنظورات والمسموعات الملذة -كمـا يقـول جبر ضومـط[٤٤٤] - ممـا يعنـي قابليـة المـواد «المحاكـاة» للتـذوق المـؤدي إلى الشـعور بهـذه اللـذة، إلا أنـه مـــن المعروف أن اللذيذ لا بد أن يكون جميلا، ومن الممكن أن يكون هذا هو السبب وراء إلحاح الإحيائيين علـى الجمـال كشـرط أساسـي لتكامـل العمـل الأدبـي، وذلك على أساس أن العين لا ترتاح إلا إلى الشيء المتناسق الأجـزاء، وتلـذ لــه، فهـل يعني ذلـك ضـرورة تجنـب الموضوعـات القبيحـة، والنمـاذج المرذولـة، كموضوعات للمحاكاة الفنية؟

وهنا تبرز اللذة الفنية التي أشرنا أليهـا، وقـد تتحقـق بمحاكـاة القبيـح بغـض النظر عما ينطوي عليه، ومن ناحية أخرى فلا يجب ألا ننسى البعـد الأخلاقـي للفن الذي يرمي فيما يرمي إلى تطهـير النفـس ن الرذائـل، ولا يتحقـق ذلـك إلا بمحاكاتها.

ومـن ناحيـة أخـرى، هـل يتحتـم علـى الشـاعر - بـالنظر إلى اعتبـار كـل المنظورات والمسموعات الملذة مواد صالحة للمحاكاة - أن يعاين بنفسه أو يعيش بشخصه كل الوقائع والحوادث والمظاهر التي يفـترض أن يقـوم بمحاكاتهـا؟ وفي هذا الصدد، لا يميل الإحيائيون بصورة عامة إلى هذا الرأي، مخـالفين بذلـك رأي

(٤٤٣) الخيال في الشعر العربي، ص٤٤: ٤٥.

(٤٤٤) فلسفة البلاغة، ص١٢٩: ١٣٠.

(الجان) وجماعته، «فإذا أراد مصور تصوير شجرة مثلاً، يتعين عليه أن يتخذ قاعدة تصويره شجرة من الأشجار يتصورها في ذهنه، لا أن يذهب إلى شجرة يضعها نصب عينه، ويتبع رأي (الجان) وجماعته من أهل القرون الأولى القائلين بإيجاد الوسائل والموضوعات، فقد سبق دحض هذا الرأي» (٤٤٥).

صحيح أنه في إمكانه أن يتفنن في شكلها طولاً وقصراً، استقامة واعوجاجاً، ولكن شريطة ألا يخرج عن القاعدة العامة وهي المألوف من الأشجار الطبيعية المعروفة.

إن مسألة إيجاد الوسائل من المطالب الهامة التي أصر عليها (الجان) في كتابه عن الفنون الشعرية، وهي وسائل من شأنها مطابقة الصورة الذهنية «بأن يريد الشاعر وصف سماء صافية ببدرها ونجومها، فعليه أن يقصد بلاد المشرق، ويصعد إلى جبل من الجبال العالية في ليلة لا يشوبها مطر أو غيم، أو زوابع أو إعصار ...فهذا ما يعبرون عنه بـ«إيجاد الوسائل» أو الموضوعات المطابقة للصورة الذهنية أو الخيالية»،وينبه الحمصي القارئ إلى أنه سوف يرى نتائج هذه «الأوهام السقيمة، فتعلم أن فن النقد قد عانى في عصرنا هذا جهدا للتحرر من رق هذا الخطأ الفاحش» (٤٤٦).

ولا أريد هنا أن نناقش رأي (الجان) وجماعته فيما يمن أن يطلق عليه «المحاكاة» الفوتوغرافية للطبيعة، التي نادى بمفهومها أصحاب الطريقة الطبيعية أو الحقيقية بعد ذلك، في فرنسا، بل الأهم أن نشير إلى أن إنكار الإحيائيين لحرفية المطابقة يتماشى تماما مع التكييف الأخلاقي لمهمة الشعر، من حيث إمكانية تغيير سلوك المجتمع، بحمله على فعل الممدوح من الأفعال، وتجنب المذموم منها، وإن ظل الشعر في نهاية الأمر منفصلا عن هذا الواقع الاجتماعي

---

(٤٤٥) منهل الوراد، ج١ ص٧٧.

(٤٤٦) السابق، ص٥٧:٥٨.

انفصالا يؤكد عدم قدرته على تغييره تغييرا جذريا، لعدم تحطيمه للثوابت.

ولكن يتحتم على الشاعر إذا لم يكن قد عاش التجربة المقدمة بنفسه، أن يجعل محاكاته على درجة عالية من القوة والتأثير الذي يخضع معه لا وعي المتلقي لسلطة الوعي الفني، فيفعل به ما يشاء، حتى أنه يخيل له أنه – أي المتلقي – هو الذي رأى بعينيه هذه الوقائع المحاكاة، وبهذا التخييل يغدو الكلام المحاكي **«شعراً ومن أعلى طبقات الشعر، إذا حاكاها الشاعر في الزمن المناسب لهان والظروف التي تقتضيها، حتى يخيل للذهن صور حقائقها، وفّى صناعته حقها، وحمل السامع على الإعجاب به وبها»** (٤٤٧).

ويجدر بنا الآن الإشارة إلي نقطتين هامتين لم يغفلهما الإحيائيون، تتعلق إحداهما بإمكانية اختلاف «المحاكاة» باختلاف الأداة، أما الأخرى فهي اختلاف «المحاكاة» باختلاف المحاكين أنفسهم، وقد تحدث جبر ضومط عن النقطة الأولى مقارنا بين قدرة اللغة على «محاكاة» الأشياء المتحركة في مقابل قدرة فن الرسم على سبيل المثال على محاكاة الساكن منها، فاللغة **«مكيفة لمحاكاة الأفعال والحركات أكثر من أضدادها، وهي مناسبة للبسائط والمألوفات أكثر مما هي مناسبة لتصوير عكس هذه ... ذلك لما تعجز عنه الألوان والظلال من تمثيل المتعاقبات، والأفعال التي تتوالى في الزمان والمكان، ولا تعجز عنه اللغة كما يظهر لأقل تأمل، بخلاف صورة البحر الواسع عند المساء، وما يقارنها من اختلاف ألوان الشفق الذاهبة في الأفق كل مذهب، فإن الصورة هذه لما فيها من الاتساع والسكون هي مما يصعب على الشاعر محاكاتها ويسهل على المصور أن يمثلها أتم تمثيل وأكمله»** (٤٤٨).

وقد أشار أرسطو إلى هذه النقطة عندما قال: **«فكما أن بعضها بفضل**

---

(٤٤٧) فلسفة البلاغة، ص١٢٩.

(٤٤٨) السابق، ص١٢٩: ١٣٠.

الصناعة أو بفضل العادة يحاكي بالألوان والرسوم كثيرا من الأشياء التي تصورها، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون» (٤٤٩).

على أن نظرية اختلاف الفن باختلاف وسائل «المحاكاة»، ظهرت بجلاء في القرن الثامن عشر الميلادي، وذلك على يد الناقد الألماني «ليسينج» الذي فرق بين الفنون على أساس الوسيلة المستخدمة فيها، عندما تحدث مثلاً عن عدم قدرة الفن التشكيلي «**وهو يمثل له بتمثال راهب النور الذي تحول إلى عبادة البحر، فغضب عليه إله النور، ففقأ عينيه، وفعل به وبولديه ما جعله يشعر بالعذاب الشديد، وكان من المفترض أن يقوم النحات بتصوير ما يعانيه من الألم – على تصوير الحركة تصويراً كاملاً، مما يدفعه إلى اختيار أهم لحظاتها، وأكثرها تعبيرا وأدقها تمثيلاً للمعاناة، وذلك في مقابل اللغة الشعرية التي يمكن لها أن تحاكي الأمل في مختلف مراحلها**» (٤٥٠).

ويبدو أن جبر ضومط كان أقرب إلى هذا التصور منه إلى أرسطو، وإن لم تقع أيدينا على ما يثبت اضطلاعه على كتاب «**لاكون**» لميله بالدرجة الأولى إلى النقد والبلاغة الإنجليزية.

وفيما يتعلق بالنقطة الثانية التي تتصل باختلاف المحاكاة نتيجة اختلاف المحاكين أنفسهم، على الرغم من وحدة موضوع المحاكاة، فيرى بعض النقاد الإحيائيين، كمحمد الخضر حسين على سبيل المثال أنه ربما يكون موضوع المحاكاة واحداً، ويتصدى له أكثر من مبدع، «**فيحاكيه أحدهم ناظرا إليه بانفراده، ويحاكيه الآخر في حال اقترانه بأمور أخرى، فلا يحق لك متى قايست بينهما، ورأيت الأول أحكم أن تقضي لصاحبه بالرجحان، فقد تكون محاكاة الثاني إنما جاءتها الجودة من ملاحظة ما اتصل به من معان، ولولا هذه**

---

(٤٤٩) فن الشعر، ص٥.

(٤٥٠) محاضرات في النقد الأدبي، ص٥٥:٥٦.

المقارنة، لم يقدم صاحبها على المحاكاة، وهو يمثل على ذلك بالمقارنة بين تشبيه (هوجو) للموج بالغنم، بينما شبهه الرصافي بالرجال، وربما يحكم القارئ للأول على أساس أنه أحكم من تشبيه الموج بالرجال، وذلك إذا ما نظرت إليه مستقلاً، ولكنك إذا راعيت ما انضم إليه من تشبيه القصر القائم على ضفة البحر بالخطيب، وتلاطم الأمواج بالتصفيق، لم يكن في وقعها على ذوقك أقل تأثيرا من تشبيه الموج بالغنم السائمة» (٤٥١).

هذا النوع من الاختلاف يرجع إلى تعدد زوايا نظر المحاكين إلى موضوع المحاكاة، ويفترض أن يتبع ذلك تنوع المتلقين على أساس أن كل متلقي أقرب إلى التأثر بزاوية دون غيرها، طبقاً للاختلافات الثقافية والاجتماعية، ومن ناحية أخرى من الممكن أن يؤدي ذلك - في حالة وحدة المتلقين - إلى ما يمكن وصفه بصراع المؤثرات.

بيد أنه صراع مثر، يعمل على توسيع آفاق المتلقي، وتنمية مداركه، وتعدد مستويات رؤيته، شريطة أن يكون المهاد الثقافي والاجتماعي قاسماً مشتركاً بين المتلقي والشاعر، أو على الأقل متقارباً.

وعلاوة على ذلك، يمكن للمحاكاة أن تستوعب ما يعبر عنه بتقليد النماذج القديمة، أو ببساطة ما يمكن وصفه بمحاكاة المحاكاة، وإذا كان الإحيائيون قد التقوا بأسلافهم من النقاد القدماء في الجانب الأول الذي عرضنا له بالتفصيل، فإنهم قد ركزوا تمام التركيز على الجانب الآخر، المتصل بمحاكاة النماذج القديمة والذي نحن بصدده، هذا على الرغم من أن القدماء قد أشاروا إليه وإن لم يمثل بالنسبة لهم أساساً نظرياً كما قلنا، يمكن أن تبني عليه نظرية نقدية بأكملها كما هو عند الإحيائيين.

إن النماذج القديمة التي هي موضوع المحاكاة في هذا المستوى، كانت في

---

(٤٥١) الخيال في الشعر العربي، ص٦٨:٦٩.

مرحلة سابقة محاكاة لوقائع ومظاهر طبيعية، والعمل الشعري كجزء من الفن يرتقي بوصفه قد صار هو نفسه موضوعاً للمحاكاة من مجرد صورة لأصل سابق عليه، أو مرآة عاكسة أو معلولا لعلة، إلى أصل أو علة لها ما يتبعها أو ما يحاكيها أو يصبح معلولاً لها.

ويبدو أن هذه النماذج التي صارت موضوعات للمحاكاة قد بلغت من الإتقان والشهرة، مما حمل التابعين على الإعجاب بها، ومحاولة تقليدها، إظهاراً للمهارة والحذق، أو أملاً في التعلم والتفوق، والإحيائيون يعبرون خير تعبير عن هذين الباعثين في حديثهم عن المحاكاة، فالرغبة في التعلم تدفع صاحبها إلى اختيار الجيد من النماذج القديمة، ومحاولة تقليدها، حتى يثبت لنفسه ولغيره قدرته على الصناعة وإتقانه للتعلم، وهذا النمط من المحاكاة غريزة أساسية في الإنسان، فالتلميذ مغرم دائما بتقليد أستاذه واحتذاء شيخه، حتى أن أول ما يبدعه لا يعدو أن يكون صدى لهذا لشيخ أو لذاك الأستاذ.

لا بد إذن لمن طلب علماً، أو مارس «فنا أو زاول صناعة أن يحتذي على مثال واحد أو أكثر من أرباب ذلك الفن أو تلك الصناعة، أو بعبارة أخرى أن يقلد مصنوع أحدهم، كأن يكون شاعراً، فأول شعر تتمخض عنه قريحته، يكون على مثال القصيدة التي كان لها في عينه الحظ الأوفر، ومن بحرها وقافيتها، وقل أن يحيد عن معناها، ... فيضع المحاكي نصب عينيه، ويعمل على مثاله، لا توقفه عن هذا الاحتذاء صعوبة القافية، أو اتساع الموضوع وتفرعه، وبراعته أو دقة الصناعة، بل هم مدفوعون إلى ذلك بطبيعة «المحاكاة» والتقليد» (٤٥٢).

ويرى الحمصي أن سلسلة المحاكاة في البشر **«طويلة، وقدمها يرجع إلى الإنسان الأول، ويدوم على الأرض بدوام الإنسان، ... وينتج عن ذلك أن**

---

(٤٥٢) منهل الوراد، ج٢ ص٢٥٠:٢٥١.

كل من صنع شيئا من الصناعات الجميلة أو سواها، فقد نسج على منوال من تقدمه في تلك الصناعة، أو اتخذ منوال غيره قاعدة رسم عليها منوالا آخر» (٤٥٣).

وماكانت الكتابة العصرية في مصر - على سبيل المثال - تصل إلى هذه الدرجة التي بلغتها من الرقي نتيجة تحررها من قيود السجع، وأغلال التكلف اللفظي إلا لأن الكتّاب قد قلدوا الإفرنج، وحاكوا الكتب العربية القديمة بعد طبعها ونشرها، **«وترويض الناشئة على محاكاة أصحابها»** (٤٥٤).

بيد أن هذه المرحلة من التعلم تسبقها إرهاصات أخرى من المحاكاة للطبيعة، فالإنسان مثلا لم يحاكِ المظاهر الطبيعية كخرير المياه وتغريد البلابل في حد ذاتها، بقدر ما حاكى غناءها وشدوها، فغنى كما تغني البلابل طرباً، محاكياً لها، **«وأنشد الشاعر الشعر فأطرب وحاكاه شاعر آخر في النظم على اختلاف في اللفظ أو المعنى أو القافية»** (٤٥٥).

ويمكن القول إن المحاكاة التي ترمي إلى التعلم وتقليد الآخر، إظهاراً للمهارة في التفوق عليها كانت بمثابة الفلسفة النظرية التي قام عليها التصور الإحيائي للفنون الجميلة، أي أن توسيع المصطلح نابع من النسيج الفكري الإحيائي، المميز لهم عن أسلافهم القدماء، ومع ذلك، فإنه من الممكن أن نلمس إرهاصات مبكرة لهذا التوسيع في المحاكاة منذ بدايات النقد العربي القديم على يد نقاد، وشعراء من أمثال كلثوم بن عمرو العتابي، (ت٢٢٠هـ)، الذي استخدم المصطلح مجردا من ألف المضاعفة «حكى»، وإن حمل نفس المعنى، وذلك عندما سئل عن معنى بيت من الشعر فقال فيه:

---

(٤٥٣) السابق، ص٨٧.

(٤٥٤) الأدب العصري، ص١١٠.

(٤٥٥) منهل الوراد، ج٢ ص٩٩.

في ناظـري انقباض عـن جفونهمــا وفي الجفـون عن الآفــاق تقصيــر

فقال: «أردت أن أحكي قول بشار:

جفـت عيني عـن التغميـض حتـى كــأن جفونهــا عنهــا قصــار
يروعـــه الســـرار بكـــل فـــرح مخافـــة أن يكـون بـه السرار(٤٥٦)

ولقد أشار الفارابي بعد ذلك إلى مـا أطلق عليه إحسان عباس «محاكاة المحاكاة»، ويظن القارئ للوهلة الأولى أنه يعني «محاكاة» النماذج الفنية القديمة، مما يبعد بالمحاكي عن الحقيقة، إذ كلما كثرت المتوسطات ازداد بعدنا عن موضوع المحاكاة، غير أنه يرى في الواقع «**أن كثيرا من الناس يجعلون «محاكاة» الشيء بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التي بهذه الحال أحرى بالمحاكاة، وأدخل في الصناعة، وأجرى على مذهبها**»،(٤٥٧) وهو مبدأ يعود إلى (**أفلاطون**) الذي يرى أن المحاكاة الشعرية، أو الفنية محاكاة من الدرجة الثانية لأنها تكون لمصنوع هو بدوره محاكاة لمثال مجرد موجود في عالم المثل كما أشرنا من قبل، ويرى إحسان عباس أن هذا النوع من المحاكاة بعيد عن محاكاة النماذج الشعرية القديمة كما أشرنا إليها عند الإحيائيين، والفارابي نفسه لم يشر إلى ذلك صراحة، وهو يمثل على هذا النوع من المحاكاة بصورة الشخص نفسه وصورته من خلال المرآة أو من خلال تمثال صنع له، وينقل حازم هذه الفكرة نفسها عندما يتحدث عن نوعين من المحاكاة: «المحاكاة المباشرة والمحاكاة غير المباشرة، وذلك حينما يقول: **ولا تخلو أن تخيل الأمور، بأقواله دالة على خواصها وأعراضها اللاحقة، التي تقوم بها في الخواطر هيئات تلك الأمور، وتتسق صورها الخيالية، أو تخيل بأن تحاكي بأقوال دالة على خواص أشياء أخر وأعراضها التي بها تنتظم**

---

(٤٥٦) الموشح، ت٣٨٩.

(٤٥٧) كتاب الشعر، (مجلة الشعر) ص٩٥، والنص موجود في (تاريخ النقد الأدبي) ص٢٢٢.

صورها الخيالية فى النفس، فتجعل الصور المرتسمة من هذه الأشياء المحاكى بها، أمثلة لصور الأشياء المحاكاة. ويستدل بوجود الحكم فى المثال على وجوده فى الممثل»(٤٥٨).

ثم أن المحاكاة عند العتابي لم تحتمل معنى المحاكاة الإحيائية، لأنه أقرب إلى حكاية الأفكار، وهو أمر من شأنه أن يمنح الإحيائيين فضل توسيع المصطلح بما يخدم فلسفتهم النظرية، كما تم توظيفه في هذا الإطار نظرياً وتطبيقياً، بما أدى إليه - نتيجة اتساع تصورهم للفن، وقدرة المحاكاة على استيعاب أنواع أخرى لم تكن لها من قبل «محاكاة الآخر»، «محاكاة النماذج القديمة»، بالإضافة إلى محاكاة الطبيعة - من انفتاح على فنون «الآخر»، مما ولد بمجموعة مفاهيم جديدة، أدت إلى توليد مصطلحات جديدة، دخلت النقد الأدبي، فغيرت بنية المنظومة المصطلحية التقليدية، كما سنرى لاحقاً، مع الحفاظ على التراث الاصطلاحي القديم كما رأينا من قبل.

ومع ذلك تبقى مسألة يجب التأكيد عليها مرة أخرى، وإن سبق الإلماح إليها من قبل، أعني أن الإحيائيين لم يكونوا أول من وسع من نطاق مصطلح «المحاكاة»، بقدر ما كانوا يعتمدون على هذا التوسيع الذي سبقهم إليه الرومان حيث سبقهم الشاعر «هوراس»، في نحو القرن الأول قبل الميلاد، في إقامة فلسفتهم النظرية وتصورهم الشعري، كما سبقهم أيضا الأوربيون المحدثون بعد ذلك، وكان الإحيائيون أقرب إلى الأوربيين منهم إلى «هوراس»، في استيعاب «المحاكاة» بهذا المفهوم، ويظل لهم الفضل - على مستوى نظرية النقد العربي فقط - في أنهم أول من ركز تركيزاً جوهرياً على مفهوم المحاكاة للنماذج القديمة، واتخاذها فلسفة نظرية في النقد العربي الحديث عند العرب، حيث انقسمت النماذج التي يمكن محاكاتها إلى تلك الخاصة بـ «الأنا» والنماذج

---

(٤٥٨) منهاج البلغاء ص ٤٨، نقلا عن مفهوم الشعر ص ٢١٨

الخاصة بـ «الآخر»، وبذلك تجاوزوا الإرهاصات الخاصة بتقليد النماذج القديمة عند العرب، التي لم تصل إلى تكوين إطار نظري يمكن أن تبنى عليه نظرية نقدية بأكملها.

(التمثيل)

من المعروف أن مصطلح «التمثيل» يعني ببساطة تقريب الأشياء إلى ذهن المتلقي، من خلال تقديم أشياء محسوسة أمامه، يكون له سابق خبرة بها، لما لها من علاقة المشابهة، أو المماثلة بالأشياء الأخرى المراد توصيلها إليه، هذه الوسيلة تتم من خلال الخطاب بشكل عام، والشعري منه بشكل خاص، و«التمثيل» هنا هو الوسيلة التي تستخدمها «المحاكاة» لممارسة إجراءاتها العملية، وذلك طبقا للتصور الذي تنطلق مه هذه النظرية النقدية، كما يوضحها «أبرامز»، الذي يذهب إلى «أن الحقائق أشياء تصنع في جانب منها وتتشكل في مجموعة مماثلات، ننظر منها إلى العالم كما ننظر من خلال العدسة، وذلك لأننا نبحث عادة عن موضوعات تماثل الجوانب التي نحسها غامضة في المواقف الجديدة، فنقارن ضمنا أو صراحة بين العناصر التي نحن أقل معرفة بها في هذه المواقف وبين عناصر أخرى، نحن أكثر معرفة بها، فنتعرف بذلك على المبهم الغامض من خلال الواضح الجلي، وهذا طبيعي لأن الاعتماد على المماثلة، ومن ثم المقارنة الضمنية خاصية تميز نشاطنا العقلي، ولذلك نميل إلى وصف طبائع الأشياء وتحديد خصائصها من خلال أطر متكررة لاستعارات وتشبيهات، هي في النهاية مماثلات ضمنية ننظر من خلالها إلى الموضوع الذي نهدفه أو نتكلم عنه، وتنطبق هذه الخاصية على الفكر النقدي، مثلما تنطبق على أي فكر، فصياغة أي نظرية نقدية هي صياغة لفكر يتشكل بالضرورة من خلال مماثلات ضمنية توضح العناصر الأقل وضوحا بعناصر أكثر وضوحا» (٤٥٩).

---

(٤٥٩) المرايا المتجاورة، ص٣٥:٣٦.

وبقدر ما تؤكد هذه المقولة أن الأدب معلول لعلة خارجة عنه، أو صورة لاحقة لأصل سابق عليه، الأمر الذي سوغ كونه «محاكاة» بما تنطوي عليه من «تمثيل»، أو مرآة بما تنطوي عليه من «انعكاس» للواقع، فإنه يشي بإمكانية أن يتحول هذا المعلول نفسه لعلة فاعلة من الدرجة الثانية، حيث يصبح الأدب موضوعا للمحاكاة، أو «التمثيل»، من قبل معلول آخر، وهنا تبرز «محاكاة» النماذج القديمة التي بدأها الإيطاليون للأدب اليوناني، ووجدت مناصرين كبارا لدى أدباء عصر النهضة الأوربية، بل وينتمي إلى زمرتهم الإحيائيون أنفسهم، الذين كانوا يسعون إلى «محاكاة» الأنماط الأدبية القديمة في أزهى عصور النهضة العربية، والأداة المحاكية والتمثيلية هنا هي اللغة الشعرية، بما تنطوي عليه من ألفاظ وتراكيب وظواهر بلاغية مختلفة.

ولا يغير من هذا المفهوم أن تختلف الأداة التمثيلية، إذ من الممكن أن نستبدل الأداة اللغوية الكلامية بأداة حركية فعلية، تتخذ عناصرها من الأشخاص والموسيقى التصويرية والمنظر المسرحي، وما إلى ذلك، بغية تمثيل أو محاكاة النماذج الأدبية؛ التي تحولت من معلول لعلة سابقة إلى علة فاعلة، كما قلنا قبل ذلك، ولكنها من الدرجة الثانية، ويبدو أن الإحيائيين قد لمسوا هذه المسألة عندما استخدموا مصطلح «التمثيل»، وذلك على أساس أن دلالته العامة ثابتة لا تتغير، مهما تغيرت الأدوات المحاكية، والتراث البلاغي هو الذي أمدهم بهذا المصطلح، الذي كان يكافئه بمعناه التقليدي المصطلح الإنجليزي (representation)، إلا أنه أصبح بعد توسيعه بهذا الشكل يكافئ المصطلح الإنجليزي (acting)، الذي يشير إلى اختلاف الأداة المحاكية، وإن ظل المحتوى المعرفي للمصطلح ثابتا لم يتغير[٤٦٠].

---

(٤٦٠) لا يعني ذلك أن المصطلح فقد مكافأته للمصطلح الإنجليزي الأول (representation) لصالح الآخر (acting) بقدر ما يعني أن التوسيع جعله-

لنقل إن الأصل الذي يرجع إليه المصطلح من الناحية اللغوية هو «المثل»، وهو عبارة كلامية موجزة تستخلص من حادثة وقعت بالفعل، بحيث تصبح هذه العبارة مشيرة إلى الواقعة التي قيلت فيها، و«المثل» أشبه بالحقيقة المجردة، التي يتم التوصل إليها بعد معاينة ما حدث بالفعل، شأنها شأن تلك الحقيقة التي يراد توصيلها إلى المتلقي بدافع من استخلاصها بنفسه من مشاهدة الروايات التمثيلية، أي التي يتم فيها تسجيل الحقائق من خلال مواقف تماثلها، وأشخاص يؤدونها.

وفي الحالتين تظل العلاقة بين الأحداث والحقيقة التي يتم استخلاصها منها قارة في ذهن المتلقي، ويبقى الفرق الوحيد بينهما في أنه في الحالة الأولى –المثل الكلامي – تكون الوقائع التي استخلص منها المثل – بوصفها حقيقة مجردة – حقيقة لها وجود تاريخي تشهد به البيئة المحيطة، بينما في الحالة الثانية تكون متخيلة أي من صنع ذهن مؤلف الرواية التمثيلية، حتى وإن كانت حقيقتها المجردة لها وجودها الفعلي.

وبهذا المعنى، يصبح «التمثيل» مرادفا لـ «تشخيص»، ذلك الأخير الذي أصبح أثيرا لدى الإحيائيين وقت ظهور فن المسرح، ويبدو أنه كان يؤدي عندهم معنى قيام أشخاص بعينهم بعملية تمثيل الوقائع المنشودة، إلا أنه انزوى بعد فترة من الزمن ليفسح المجال لمصطلح «التمثيل»، الذي بدأ ظهوره كوصف للأعمال الأدبية المعروفة «الروايات التمثيلية»، فيما يمكن أن يكون ترجمة لمصطلح (drama).

إن اشتقاق المصطلح العربي «التمثيل» من «المثل» يغلف مدخله منذ البداية بإطار من الخيال الذي يتم بموجبه المقارنة بين الأمثلة المضروبة بوصفها محسوسات ملموسة، بالحقائق المجردة، التي يعبر عنها، إنه الخيال الذي يتم في

=مكافئا لكللا المصطلحين الغربيين، على أساس أنه يتضمن المفهومين اللذين يتسيران بوحدة المحتوى المعرفي مع اختلاف الأداة المحاكية.

رعايته - وإن كان بصورة متعقلة - استخدام الظواهر البلاغية التمثيلية المحاكية للواقع، وهو أيضا الذي يتم بمقتضاه تحويل الأدب من صورة أو أثر لعلة فاعلة، إلى علة من الدرجة الثانية، له ما يحاكيه أو يمثله، وذلك خدمة لمغزى أخلاقي، ومن شأن هذا أن يضع حداً فاصلاً منذ البداية بين الفن بشكل عام، بوصفه محاكاة أو مرآة، وما يمثله أو يعكسه هذا الفن، وبهذا، يكون المصطلح العربي ناجحاً في إطار الصياغة الأرسطية التقليدية لهذا الحد الفاصل بين الفن بأدواته التمثيلية، والواقع، وهو ما عبر عنه بـ «السور الرابع» للمسرح، وهكذا يتضح أن المحتوى المعرفي للمصطلح لم يتغير، بل ظل ثابتاً وإن تغيرت الأدوات التي يتحقق بها هذا المحتوى، مما يعني أن المصطلح قد أصبح أكثر اتساعا، لاشتماله على **«مفهوم جديد، وأصبح ممكن التطبيق على مدى أوسع وأشمل»** (٤٦١).

وعلى هذا النحو، يمارس «التمثيل» مهامه الوظيفية، على مستويين متتاليين، يعتمدان كل الاعتماد على الموقع الذي يشغله «الشعر التمثيلي»، أو «الرواية التمثيلية»، وبالطبع، من الممكن أن يترتب على هذا تغيير في أدواته وإجراءاته العملية من مستوى إلى آخر، ففي المستوى الأول، الذي يصبح الشعر في إطاره معلولا أو أثرا أو صورة لاحقة لعلة أو أصل سابق عليه، يمثل الواقع المحيط به بما ينطوي عليه من عادات وتقاليد اجتماعية، وأنماط ونماذج وعواطف إنسانية، أو كما يقول نجيب دياب: **«يمثل الحقيقة، ويحببها إلى النفوس، ويغري العقول بتناولها وإنمائها في مخادع النفوس، لتنقية الهيكل الآدمي من الشوائب التي تشعره بمحاسنه وتلوث جدرانه ببصمات العار»** (٤٦٢).

وهي مقولة تمزج في المغزى الأخلاقي (التحبيب - التنقية) والمحتوى المعرفي (المرآة). ولا بد أن الشعر أن ينطوي عليهما في مستواه الأول،وذلك لأن تمثيل

---

(٤٦١) دور الكلمة في اللغة، ص١٦٥.

(٤٦٢) سحر الشعر، ص١٩٣.

الفضائل والرذائل للعيان لا يمكن أن ينطوي على قيمة كبيرة إذا كان خاليا من عنصري التحسين والتقبيح،اللذين أكد عليهما فلاسفة عديدون من أمثال ابن سينا وابن رشد، وفي هذه الحال لا تخرج أداته التي يتحقق بها عن اللغة بما ينطوي عليه من ظواهر مجازية بلاغية.

والواقع أن الأحيائيين هنا متأثرون تماما بتراث نقدي وفلسفي قديم، فهم الشعر على أنه «**كلام موزون مخيل، وعند العرب مقفى، والمخيل هو الكلام الذي تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور، وتنقبض عن أمور، من غير روية وفكر واختيار، وبالجملة، تنفعل له انفعالاً نفسانياً غير فكري، سواء كان المقول مصدقاً به أو غير مصدق**»[(٤٦٣)].

والتخييل لا يتحقق إلا عن طريق الإيهام برؤية ما لا يعرف في مصاحبة ما يعرف، فيخيل إليه أنه عاينه بنفسه، وبذلك يصبح أكثر استعدادا للتأثر به، وهنا يقول لنا الفلاسفة إن التمثيل هو القادر على تحقيق هذا الأمر، لأنه عبارة عن إلحاق شيء أو جزء بآخر نتيجة المشابهة (analogy) بينهما[(٤٦٤)].

ولا شيء أقدر على التمثيل من المجاز، والتشبيه والكناية والاستعارة، وما تنطوي عليه من علاقات المشابهة، والملازمة، والمماثلة، تجعل من السهل تجسيد المجرد بوضعه في إطار المحسوس، الأمر الذي يميز الشعر والفن بعامة، عن العلم الذي يرمي إلى التجريد والتعميم، والشعر أكثر من غيره - كما يرى نقاد العرب القدماء - قدرة على التمثيل، لأنه أليق بالأدوات التمثيلية «الظواهر البلاغية»، التي من قبيل الاستعارة والكناية والتشبيه.

لنقل إذن إن لغة الشعر بطبيعتها لغة مجازية، تقوم على علاقات واقترانات، تقوم - غالبا - على المماثلة «المشابهة»، فتضم التشبيه والاستعارة والمجاز بعامة،

---

(٤٦٣) فن الشعر من كتاب الشفاء، ضمن (كتاب الشعر) جمع عبد الرحمن بدير، ص١٦١.
(٤٦٤) معجم المصطلحات الفلسفية، ص٥٥.

ولقد قال ابن سينا: «إن استعمال الاستعارات والمجازات في الأقوال الموزونة، أليق من استعمالها في الأقوال المنثورة، ومناسبتها للكلام النثري المرسل أقل من مناسبتها للشعر»(٤٦٥).

ومن المهم هنا أن نؤكد أن قوام عملية التمثيل في نهاية الأمر هو عنصر التشبيه، القائم أصلا على المقارنة، حتى أن عبد القاهر يجعل كل تشبيه تمثيلا، وذلك على أساس أنه يرى أن الشبه «إذا انتزع من الأصل لم يخرج عن وجهين، أحدهما أن يكون لأمر يرجع إلى نفسه، والثاني يرجع لأمر لا يرجع إلى نفسه»،(٤٦٦) مما يعني أن «التشبيه أعم والتمثيل أخص، وكل تخييل تشبيه، ولا عكس له» (٤٦٧).

وإذا كان الشعر – طبقاً لأرسطو ومن تأثر به من العرب القدماء، والإحيائيين – محاكاة، أو كما يقول الفارابي إن الألفاظ يجب أن تكون شعرية إذا كانت محاكية لشيء، فإنه يتعين أن تكون الأقاويل الشعرية – طبقاً لمفهوم القول ذاته – تمثيلاً (representation)(٤٦٨)، ويعني هذا أن التمثيل شديد الصلة بالمحاكاة التي تتمثل فيها ماهية الشعر، وقد أدى هذا إلى حقيقة أن النقاد القدامى من العرب يستخدمون مصطلحات «التشبيه» «التمثيل»، «المحاكاة»، «التخييل»، استخداماً يجعل الناظر إليها لأول وهلة يشعر أنها مفهومة كما لو كانت مترادفة أو متكافئة في معناها.

أما إذا انتقلنا إلى المستوى الثاني الذي يصبح فيه الشعر علة فاعلة لها معلولها، حيث يتحول ما كان أداة تمثيلية في المستوى الأول الذي لا يتحقق إلا بها «تشبيه الشعر بالمرآة»، إلي أصل سابق أو مادة – ولنجعلها هنا من الدرجة

(٤٦٥) مفهوم الشعر، ص١٣٣.

(٤٦٦) أسرار البلاغة، ص٨٣.

(٤٦٧) (نفسه، ص٨٤.

(468) Arabic poetics in the golden age, p74.

الثانية تمييزا لها عن الأصل الحقيقي، وهو الواقع - في حاجة إلي أداة جديدة، تكون بمثابة الصورة اللاحقة أو الأثر المعلول لها، وهنا، يبرز التمثيل في جانبه الآخر، معيدا مرة أخرى إنتاج المحتوى المعرفي الذي كان ينطوي عليه الشعر من حيث هو تمثيل أو محاكاة في مستواه الأول، ولكنه في هذه الحالة، ليس تمثيلا للواقع، بقدر ما هو تمثيل التمثيل، أو محاكاة المحاكاة، وعلى هذا النحو، يتحقق المحتوى المعرفي التمثيلي للشعر بمستوييه.

أما فيما يتعلق بالمغزى الأخلاقي للتمثيل، في مستواه الثاني، «التشخيص» فقد أكد عليه أكثر من واحد من الإحيائيين، على أساس أنه «**تمثيل الوقائع التي ترمي إلى الموعظة أو الحكمة، سواء مثلت على المسرح أو لم تمثل**»،[٤٦٩] وهو ما حدا بقسطاكي الحمصي إلى أن يطلق على ما يمثل منه «اسم العبر» «**جمع عبرة**»، **لأن التمثيل في هذا النوع يختم في الغالب بما فيه عبرة وموعظة للناظرين ... والتمثيلي موضوعه أمر خصوصي بعينه، وينتهي بما تتأثر به نفوس السامعين، من كشف خيانة مستورة، أو غدر أو مارقة**»[٤٧٠].

وبهذا الشكل لا يختلف المغزى الأخلاقي الذي ينطوي عليه التمثيل بمحتواه العرفي، من حيث «محاكاة» الشعر أو الرواية «التشخيص»، عن المغزى الأخلاقي الذي ينطوي عليه الشعر نفسه بمحتواه المعرفي من حيث هو مرآة للواقع.

(الرواية)

ومصطلح «التمثيل» يجرنا مبدئياً إلى مصطلح «الرواية»، ذلك الذي يعني نقل الأشعار أو الأخبار، وقد كان الرواة أيام الجاهلية من الشعراء أنفسهم، فكان مثلا: زهير راوية أوس بن حجر، ثم كان الحطيئة راوية زهير، كما كان الفرزدق راوية الحطيئة، وهكذا، وظل هذا المعنى ثابتاً كما بلوره الشريشي بعد

---

(٤٦٩) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٦٢.

(٤٧٠) منهل الوراد، ج٢ ص١٩٨.

ذلك عندما عرف الرواية بأنها مصدر الفعل «روى»، بمعنى نقل الحديث من صاحبه إلى طالبه، وهو يريد بالحديث الخبر سواء كان قولاً أو فعلاً[٤٧١].

وبالطبع، قد يكون هذا الخبر شعريا أو نثريا، وسبق أن رأينا أن نقلة الحديث النبوي الشريف يطلق عليهم رواة الحديث، على أن تعريف الشريشي يخلو بطبيعة الحال من البعد الخيالي في الراية، لأن الخبر أو الحديث لا بدأن يكون حقيقة وقعت بالفعل، مما يقرب الرواية بهذا المعنى من التاريخ، بل عادة ما كان يلجأ المؤرخون بالفعل إلى الرواة لإثبات الأخبار التاريخية كما نعلم، بيد أننا يجب ألا ننسى أن الشريشي كان يشرح مقامات الحريري، التي تنطوي أصلاً على ذلك العنصر الخيالي، ومن الطبيعي أن يكون هذا المعنى في ذهن الشريشي الذي يؤكده مفهوم الراوي نفسه، الأمر الذي يؤكد ارتباط الرواية إلى حد ما بالعنصر الخيالي.

ومهما يكن من أمر، فإننا لم نظفر بتعريف لمصطلح «الرواية» يختلف كثيراً عما كان شائعاً عند الشريشي، ومن بعده الحصري في نوادره، ثم الحاجي خليفة في «كشفه»، حتى أتى الأب لويس شيخو اليسوعي معرفا الرواية بأنها «**ذكر فعل أو قول حدثا أو أمكن حدوثهما، فقولنا «قول أو فعل»، لأن الرواية تورد ما جرى من الأقوال كما تروي ما جرى من الأفعال، أما قولنا «حدثا أو أمكن حدوثهما»، فلكي يشمل التعريف القصة الخيالية المختلقة، التي لا صحة لها في الواقع**»[٤٧٢].

والذي يهمنا في هذا التعريف مصطلح «الإمكان»، إنه كفيل وحده بالتمييز بين البعد الجوهري للفن بشكل عام، والحقائق التاريخية الأخرى، فهناك من الأمور ما لم يحدث حقيقة، ولكنه قابل للحدوث، لأنه غير مستحيل أصلاً،

---

(٤٧١) شرح مقامات الحريري، ص٩، ١٣.

(٤٧٢) علم الأدب، ج١ ص٢٥٣.

ومن هنا يعمل الإمكان في الرواية على ترشيحها للقبول في ذهن السامع، «لا سيما إن أردت ذكر الشيء الخارق للعادة، الغريب الوقوع، وذلك إما ببيان الظروف الواقعة فيها الرواية، بالاستناد إلى راوي ثقة، أو بقياس الرواية بأشباهها ونحو ذلك مما يزيل الشبهة، وكثيرا ما سمعنا أحاديث كاذبة نزلها مصنفوها منزلة الحق، فلم يكد ينكرها السامع عليه، وربما كان الحديث صادقاً، فرده السامع لعدم مراعاته هذه الأصول» (٤٧٣).

وهذا الفهم للإمكان يؤكد ضرورة أن يكون الحدث ممكناً عقلاً، وإن كان غير ممكن عادة، وسبق أن تحدث نقاد عرب مثل قدامة بن جعفر عن هذا التصور، عندما فرق بين المبالغات التي أطلق عليها «الأعراق»، لأنها ممكنة عقلاً لا عادة، وتلك التي تتجاوز ذلك إلى «الغلو» لأنها مستحيلة عقلاً وعادة(٤٧٤).

ثم أطلق الاحيائيون «الإمكان» بعد ذلك على نوع من الأمثال، تنسب فيه الأقوال والأفعال إلى العقلاء، في مقابل المستحيل منها، أي التي تجيء على السنة الحيوانات والجمادات، فيعزي أليها النطق وهي غير ناطقة، فإن ذلك غير ممكن عقلاً وعادة(٤٧٥).

إن إضافة عنصر الإمكان إلى الرواية يجعلها مقبولة، لأنها تنطوي على البعد الشعري في الأدب، وبغض النظر عن هذا التعريف، ومدي ابتعاده أو اقترابه من المفاهيم الغربية للرواية كنوع أدبي، فأنه يتميز عما سبقه من التعريفات العربية بجعل المصطلح أقرب إلى تصور هذا النوع، على الرغم من أن تطبيقاته لم تشمل أي نوع من أنواع الرواية بالمعني الدقيق للمصطلح، فالرواية في النهاية عند اليسوعي لا تعدو أن تكون خبرا ورد في «مروج الذهب»، عن مبارزة جرت

---

(٤٧٣) نفسه، ص٢٥٥.

(٤٧٤) (نقد الشعر) ص٢٦ ومابعدها.

(٤٧٥) (علم الادب)ج١، ص٢١٠.

بين الخليفة المأمون بن هارون الرشيد وأسد، أو قصة تحكي عن وفاء السموأل كما يرويها الأعشى، أو قصة المنصور والأسير الهمداني، وغير ذلك من أخبار.

فإذا كانت الرواية خيالية، فأن حكايات «الف ليلة وليلة» هي أفضل نموذج يمثلها، وكذلك أخبار عنترة، وما تنطوي عليه هذه الحكايات الخيالية أشبه ما يكون بنماذج «البيكارسك»، و«الرومانس» عند الغرب، اللذين مهدا السبيل لظهور الرواية بعد ذلك.

إن مفهوم الإمكان مضمن في المقامات العربية التقليدية، وإن لم يصرح به كما حدث مع الرواية عند الاحيائيين، وإذا كان هذا التصريح على أية حال، لم يصل بالرواية إلى مفهومها الفني بنوع أدبي، له تقاليده وقواعده، واستقلاله وتميزه عن بقية الأنواع الأدبية الأخرى، إلا انه كما أسلفنا فتح الباب أمام تقبل الرواية كنوع أدبي مغاير لما ينطوي عليه الأدب العربي، وكانت إرهاصات هذا الفن قد بدأت في الظهور مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولا سيما القسم الذي أطلق عليه «الرواية التعليمية»، ثم ظهرت بعد ذلك روايات المغامرات العاطفية،فالروايات التاريخية.

ومع ذلك كان مصطلح «الرواية» أكثر استعداداً لان يطلق على نوع أدبي آخر وفد إلينا من الغرب أيضا، بل ربما كان أسبق في الانتقال إلينا، وأعني به «المسرحية»، وقد رأينا الذين أطلقوا مصطلح «الرواية التمثيلية» على فن الدراما، هم أنفسهم الذين أطلقوا مصطلح «الرواية» فقط على المسرحية، فالخالدي مثلا يقرن «الرواية التمثيلية» بنوع من القصص المنظومة التي تتلي على المراسح، كما يتلي النثر المرسل أيضاً،[٤٧٦] وليس من عملنا هنا أن نبحث في الأسباب التي أدت إلى إطلاق هذا المصطلح على المسرح قبل أن ينتقل بعد ذلك إلى الرواية

---

(٤٧٦) (تاريخ علم الادب)ص١٢٥:١٢٦، ١٦٤،١٧٥؛ انظر ايضا (مختارات المنفلوطي)ص١٤٣:١٤٤.

نفسها، ويستقر نهائيا، ولكن من المهم أن نلاحظ كيف تدرج هذا المصطلح حتى اصبح مصطلحا مستقلا، يعبر عن نوع أدبي متميز كل التميز، كما يبدو من إطلاقه على عدد من القصص الطويلة «الروايات»، مثل رواية «ذات الخدر» لسعيد البستاني،[٤٧٧] ومن الواضح أن ذلك كان إقرارا بظهور هذا النوع الأدبي عندنا في أواخر القرن التاسع عشر مستقلاً عن المسرح.

* * *

٢/٥ انتقال المعنى

لعله من الخير لنا أن نميز أولاً بين «التوسيع» و«انتقال المعنى»، فالتوسيع هو زيادة الأنواع والكيانات التي يتم تطبيق المصطلح عليها، دون أن ينتقل من مجاله الدلالي، بينما انتقال المعنى يعني أن يتم اقتراض المصطلح من مجال دلالي لصالح آخر، مع اكتسابه دلالة جديدة من قبل المجال المعرفي الذي انتقل إليه، ومع ذلك، يظل معناه القديم ثابتا في إطار المجال المعرفي الذي نشأ فيه أصلا، معنى هذا أنه يصبح للمصطلح دلالتان، تتحدد كل منهما في إطار المجال المعرفي الذي يتم توظيفه فيه.

ويعني هذا بطبيعة الحال أن درجة شيوع المصطلح في كلا المجالين تختلف من هذا إلى ذاك، **«لأن انتشاره مستقل في كل مجال على حدة، أي أنه قد ينقرض في مجاله الأول بينما يواصل انتشاره في المجال الثاني، والعكس بالعكس»** [٤٧٨].

ويمكن تصنيف ما قام به الإحيائيون من جهد في هذا السياق فيما يدخل تحت ما أسماه (أولمان) بـ «الابتكار»، وذلك لأن المصادر التي انتقلت منها المصطلحات تجاوزت الأطر العروضية والبلاغية، أو فلنقل تجاوزت كافة الأطر

---

(٤٧٧) (الآداب العربية في القرن التاسع عشر) ج٢،ص١١٢.

(٤٧٨) دور الكلمة في اللغة، ص١٦٦.

المعرفية التي تنتمي إلى النقد الأدبي.

نحن إذن إزاء طائفة من المصطلحات نشأت نشأة بعيدة كل البعد عن مجالات النقد الأدبي، بكل ما ينطوي عليه من دوائر، ثم انتقلت بعد ذلك إلى هذا المجال، ويرجع الفضل الأول في هذا الخصوص إلى ما قام به الإحيائيون الذين جاروا القدماء في البعض منها، وذلك رغبة منهم في سد الحاجة المصطلحية التي نشأت مع الاحتكاك الثقافي والحضاري بالآخر، في منتصف القرن التاسع عشر، ولكن، لنلق أولا نظرة سريعة على التصور الخاص بـ«الابتكار» كما فهمه أولمان، الذي يقسمه إلى ثلاثة مستويات متدرجة، تبدأ بما يسميه بـ «التقليد» أو «التوليد الصوتي»، وهو المعروف تقليدياً بـ«تقليد الأصوات» أي «محاكاة» ما في الطبيعة من أصوات مسموعة، بما يماثلها من أصوات منطوقة، كالخرير والحفيف والصهيل والمواء وغيرها.

ولسنا في حاجة إلى تفصيل القول في هذا النوع من «المحاكاة» اللفظية التي لم تكن وليدة العصر الحديث، بل كانت معروفة منذ القدم، عند العرب، وقد تحدث ابن جني عن هذا النوع من التقليد من حيث كونه أصلاً لنشأة اللغة، إذ **«ذهب بعضهم إلى أن أصل اللغة كلها إنما هو من تقليد المسموعات كدوي الريح، وحنين الرعد وخرير الماء، وشحيح الحمار ولعيق الغراب، صهيل الفرس،..ثم ولدت اللغات عن ذلك فيما بعد»** [(٤٧٩)].

ثم إن الإحيائيين أنفسهم عرفوا حكاية الأصوات بنفس الأمثلة السابقة،[(٤٨٠)] ويصعب أن نجد أمثلة كثيرة على هذا المستوى فيما يتصل بالمصطلحات النقدية بشكل خاص، فهذا الشكل الابتكاري للألفاظ أولى بحيث يقتصر على الظواهر الصوتية الطبيعية التي يمكن محاكاتها نطقاً فيما يمثل طريقة بسيطة لتكوين

(٤٧٩) الخصائص، ج١ ص٤٧: ٤٨.

(٤٨٠) حسن توفيق، (آداب اللغة العربية) ص٣: ٤.

مفردات اللغة في بداية مراحل تشكيلها للثروة اللفظية الأساسية.

أما ثاني هذه المستويات فهو «التوليد النحوي»، ويعني به إمكانية ربط الكلمات بلواحقها وسوابقها، بحيث تتضمن أكثر من محتوى واحد، ويستشهد أولمان بكلمة «محترم»، التي تنطوي على الحدث الخاص «احترم»، مضافا إليه الضمير الكامن المستتر فيها وجوبا الذي هو نائب الفاعل، وقد يكون للمتكلم أو للمخاطب أو للغائب، وهو المعروف عندنا في اللغة العربية بالاشتقاق، ومنه تتكون وتتشكل الغالبية الغالبة من الكلمات في اللغة، وقد تناولنا في الفصل الأول هذا الموضوع بشيء من التفصيل.

والمستوى الثالث من مستويات «الابتكار» المصطلحي يتمثل في التوليد المعنوي، «المجاز»، أي انتقال الكلمة من المجال الدلالي الذي نشأت فيه أصلا إلى مجال دلالي جديد، ربما لوجود نوع من المشابهة بين الدلالتين، مما يؤدي إلى ظهور نوع من الاقتراض الاجتماعي، الذي يختلف عن الاقتراض المعجمي، في أن الألفاظ العامة قد تنتقل فيه للتعبير عن مجالات فنية أو مهنية خاصة، أو العكس.

وعلى هذا الأساس، فسوف نقصر اهتمامنا على الكلمات المقترضة من مجالات دلالية خارج الدائرة الخاصة بالعملية الأدبية، وهي ألفاظ أصبحت بعد اقتراضها تشكل جزءاً هاماً من المنظومة المصطلحية الخاصة بالأدب والنقد، ومن هنا يظهر العنصر الابتكاري الذي كان مسبوقاً على أي حال من قبل العروضيين الذين اقترضوا مصطلحاتهم من البيئة المحيطة.

(الاستدارة)

وفي هذا السياق يمكن أن نرصد عدة اتجاهات هامة سيطرت على عملية التوليد المعنوي للمصطلح عند الإحيائيين، أهمها التعرض لمفاهيم تراثية في الأصل، وإدراجها تحت مصطلحات جديدة، طبقا لما يتصوره الناقد الإحيائي،

ويمكن أن نذكر في ذلك الخصوص مصطلح «الاستدارة»، والمصطلح مستعار من علم الطبيعة في الأصل، وقد أراد به مستخدمه ذلك السياق من الجمل المتتالية «بإيقاع منتظم، مرتبطة ببعضها ارتباطا محكما، لا يحصل على معناها إلا بتمام خاتمتها»،[٤٨١] ولأول وهلة يمكن لهذا القول أن يوهم القارئ بالقرب من بعض النظريات الحديثة، وخاصة «الخلق الأدبي» الذي لا يكتمل العمل فيه إلا بعد تمام خلقه من جهة مبدعه، إلا أننا إذا أنعمنا النظر قليلا، سرعان ما تختفي هذه الفكرة، ونعود إلى التراث البديعي التقليدي، عندما يردف اليسوعي قائلا: إن الاستدارة تنطوي على جزئين،هما المقدمة والخاتمة، والمقدمة ما تصدر أمام المقصود، وتنسب إليه آخر الكلام، والخاتمة ما تم من معنى المقدمة، ثم يستشهد بهذا البيت:

ولما قسا قلبي وضاقت مذاهبي ... جعلت رجائي نحو عفوك سلما

و«الاستدارة» لها فواصل وقرائن، هي بمثابة الجمل الشرطية التي تنبني عليها الخاتمة، هذه الفواصل قد تكون اثنتين كقول الحريري:

لعمرك ما تغني المغاني ولا الغنى ... إذا سكن المثرى الثرى وثوى به

وقد تكون ثلاث كقول بعضهم:

ولما رأى ألا نجاة لأنه ... هو الموت لا ينجيه منه مؤازر
تندم لو أغناه قول ندامة ... عليه وأبكته الذنوب الكبائر

كما أنها قد تكون أربع كقول قس بن ساعدة:

لما رأيت مواردا ... للموت ليس لها مصادر
ورأيت قومي نحوها ... تسعى الأصاغر والأكابر
لا راجع قولي إلي ... ولا من الماضين غابر

---

(٤٨١) علم الأدب، ج١ ص١٣١.

أيقنـــت أنـــي لا محـــــا لــــه حيث صار القوم صائـر[٤٨٢]

على أن مثبت المصطلح يقرر أن هذا المبحث قد ولجه بعض البديعيين كالحموي والشهاب محمود الحلبي،[٤٨٣] وإن اتخذ أسماء مختلفة من قبيل «حسن النسق» و«القول بالنظم».

إلا أن «حسن النسق» كما يورده ابن أبي الإصبع عبارة عن **«أن يأتي المتكلم بالكلمات من النثر.. والأبيات من الشعر متتاليات.. متلاحمات تلاحماً سليماً مستحسناً، لا معيباً مستهجناً.. من ذلك أن يكون كل بيت إذا أفرد قام تاماً بنفسه، واستقل بحيث يعتقد السامع أنهما إذا انفصلا تجزأ حسنهما، ونقص تمامهما، وتقسم معناهما، وهما ليسا كذلك، بل حالهما في تمام المعنى وكمال الحسن مع الإفراد والافتراق كحالهما مع الالتئام والاجتماع»** [٤٨٤].

كما أن «القول بالنظم» كما يورده الحلبي عبارة عن **«أن تكون الجمل المذكورة يتعلق بعضها ببعض، وهناك تظهر قوة الطبع، وجودة القريحة، واستقامة الذهن، ثم ليس لهذا الباب قانون يحفظ، وإنما يجيء على وجوه ...»** [٤٨٥]، هذا التصور يقترب إلى حد ما من مفهوم «الاستدارة».

(التشريح)

وقد لجأ الإحيائيون لمواجهة المقتضيات والمعطيات النقدية العصرية إلى استعارة بعض المصطلحات من علوم أخرى، كما رأينا، ويمكن أن نمثل على ذلك بمصطلح «التشريح»، الذي انتقل من علم الأحياء أو الطب إلى مجال النقد الأدبي، ولعل ذلك يرجع إلى فهم إحيائي أعمق للعمل الشعري، يغدو فيه بمثابة

---

(٤٨٢) السابق، ج١ ص١٣٢:١٣٣.

(٤٨٣) الشهاب محمود الحلبي صاحب كتاب حسن التوسل إلى صناعة الترسل.

(٤٨٤) بديع القرآن ص١٦٤.

(٤٨٥) حسن التوسل إلى صناعة الترسل، ص٤١.

الجسم المراد «تشريحه»، لاستكناه سماته.

فالبستاني نفسه مثلا يعترف بأن إلياذة هوميروس التي ترجمها إلى العربية بمثابة الجسم الحي الذي يقوم بتحليله و«تشريحه» تشريحا يتضمن الحديث عن أشخاصها، ويصفها مؤكدا التطابق بينها في الإلياذة، وبين واقعها الخارجي، علاوة على تحليل الأعلام الجغرافية، من بحار وجبال، والحوادث التاريخية المختلفة(٤٨٦).

(الترنيمة)

ومن المفيد لنا أن نشير إلى اقتراض مصطلحات نقدية من المجال الدلالي الديني، وسوف نمثل لهذا الأمر هنا بمصطلح «الترنيمة»، و«الترنيمة» الشعرية كما يوردها الأب اليسوعي عبارة عن رباعيتين متحدتين في الوزن، مختلفتين في التقفية، بينهما ما يطلق عليه «القرار»، وهو ينطوي على لفظ الترنيمة، التي تقوم المجموعة بترديده، إلا أنه يختلف عن الرباعيتين في الوزن والقافية، ومن الترانيم الواردة في هذا السياق تلك التي وضعها المعلم «إبراهيم سركيس»، (١٨٣٤:١٨٨٥)، وهو أحد قساوسة الكنيسة الأنجليكانية ببيروت، وهي تتحدث عن الحرب الروحية، وتمضي على هذا النحو:

هلموا جميعا قريبا بعيد فها صوت بوق لأجل القتال
جنود الأعادي نراها تزيد فهاتوا سلاحا لهذا النزال

(قرار):

مرنمين نحن مرنمين سيوفكم احملوا هاجمين
هوذا الحرب شديد طويل سيروا بقوة رب إسرائيل
عدوي أمامي بصف القتال سأثبت لا عن طريقي أحيد

---

(٤٨٦) الإلياذة، ص١٥٣:٥٠١؛ انظر أيضا ١/٣ من البحث.

ولغمتنا قوتي ذي الجلال فسيروا بإيمان عزم وتيد[٤٨٧]

و«الترنيمة» في الأصل من المفاهيم التقليدية القديمة عند المسيحيين، وهي عبارة عن النشيد الذي يتغنى به في الكنائس المسيحية في أثناء القداس، وموضوعه الابتهال إلى الله، وشكره على نعمه، وقد تكون مصاحبة بالموسيقى على آلات خاصة كالأورغون، والعادة أن ينشد الترنيمة جماعة المصلين، وفي الكنيسة الأنجليكانية، كان للترنيمة تراث من المؤلفات، بفضل مجموعة ممتازة من الشعراء والمؤلفين، كما كان لها عدد من الأوزان الشعرية الخاصة بها، وهي تتكون من رباعيات، وزنها رابعي القدم، وقافيتها كقافية الرباعية: أي الأول فالثالث، والثاني فالرابع، وهكذا، وربما يكون أول بيتي الرباعية في الترنيمة رباعي القدم، يعقبه بيت ثلاثي القدم، إلى آخر الترنيمة[٤٨٨].

ويبدو أن الشاعر العربي الذي استشهدنا بإحدى ترنيماته قد تقيد بالنظام الرباعي وإن فصل بين رباعيتي الترنيمة ببيتين أسماهما الأب اليسوعي «القرار»، و«القرار» من المصطلحات الموسيقية المعروفة، وهو ضد «الجواب»، وهو خاص بالترديد المنخفض للأصوات الغليظة، أما مصطلح «الترنيمة» نفسه، فمأخوذ عن المصطلح الغربي (hymn) الذي يحمل نفس المعنى، وهو يرجع إلى اللاتيني (hymnus) الموروث عن الإغريقي (hymnos) بمعنى أغنية الشكر أو الحمد،[٤٨٩] ولكن الشاعر في النهاية لم يفارق بصورة جوهرية النظام العام للرباعية التي تخضع لها الترنيمة الأنجليكانية، والواقع أن التراتيم كانت معروفة في التراث الغربي قبل ظهور المسيحية، إذ أنها ترجع في الأصل إلى ظهور كتاب

---

(٤٨٧) الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج٢ ص١١٥.

(٤٨٨) معجم مصطلحات الأدب، ص٢٢٨؛ A dictionary of world litrary terms, p214

(489) webster lexicon encyclopaedic, p471; A dictionary of literay terms, p314:315.

المزامير (tehillim) عند اليهود، ثم ورثتها المسيحية كما تمثلت في الكنيسة الشرقية، وانتقلت بعد ذلك إلى أوربا والغرب، وبدأت تكتب أولا باللاتينية، وكان ذلك في القرن الرابع الميلادي(٤٩٠).

غير أنه من المهم أن نذكر أن هذا المصطلح لم يدخل إلى الشعر العربي إلا في وقت متأخر، أي مع إحياء اليسوعيين للغة في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، وهذا أمر طبيعي، فإن لهم فضلا على العربية لا يمكن إنكاره، ولا يجب أن ننسى مؤلفات الأب لويس شيخو اليسوعي العديدة في اللغة العربية من قبيل «علم الأدب في الإنشاء والعروض» و«مقالات في علم الأدب»، و«ترقية القارئ»، و«مقالات في علم الشعر»، و«مقالات علم الخطابة»، بالإضافة إلى كتابه الضخم «مجاني الأدب»، الذي يعد محفلاً طيباً للتراث العربي منذ الجاهلية، كما أنه وضع كتابا ممتازاً غير مسبوق في شعراء النصارى، فلا أقل من أن تتسرب بعض المصطلحات الأنجليكانية إلى مؤلفاته، ويبقى بعد ذلك باب البحث في اقتراض المصطلحات الأنجليكانية من قبل المجال المعرفي الخاص بالنقد الأدبي مفتوحا أمام الباحثين والدارسين، وفي حاجة إلى من يلجه، وفي ظني أنه سوف يجد الكثير منها.

(المرآة)

ومن المصطلحات التي تشير إلى ماهية الشعر، والتي تعد لازماً هاماً من لوازم المحاكاة «المرآة»، والمصطلح يتصل كل الاتصال بعملية «التقليد» و«التصوير» التي هي جوهر الشعر لا في التراث العربي القديم، ثم عند الإحيائيين بعد ذلك فحسب، بل في كل التراث الشعري الكلاسيكي بصورة عامة، و«المرآة» تنطلق في دائرتين مختلفتين، ومتصلتين في آن، أولاهما عامة، حيث تصبح فيها اللغة «مرآة» **أحوال الأمة، وصورة تمدنها، ورسم مجتمعها**،

---

(490) Goerge litch knight, A microsoft encarta 97, (new york 1997).

وتمثال أخلاقها وملكاتها، وسجل ما لها من علوم وصنائع وآداب»،[٤٩١] أو كما يقول زيدان: «اللغة «مرآة» عقول أهلها، ومعرض آدابهم وأخلاقهم وسائر أحوالهم، تتبعهم فيما يطرأ عليهم من تغيير، وتحف آثار هذا التغيير، وقد تتبدل أحوال الأمة وتذهب كثير من أحوالها أو آدابها، وتبقى آثار ذلك في ألفاظها وتراكيبها» [٤٩٢].

وهذا أمر طبيعي، لأن اللغة من حيث هي ألفاظ وأحداث، منطوقة كانت أم مكتوبة، تجسد تجسيدا ظاهرا أفكار الأمة، وتبلورها، إذ إن الفكر بدونها يظل هلاميا، لا يمكن تحديد معالمه، فاللغة أيام الجاهلية - على سبيل المثال - كانت تعبر عن أفكار ومفاهيم وتصورات وعادات وأحوال اجتماعية وسياسية واقتصادية، تصب جميعها في الحياة الجاهلية، ولذلك، كانت ألفاظها في مجملها صحراوية جافة جفاف الحياة نفسها، وكان فيها الكثير من المصطلحات والألفاظ الخاصة بالإبل، كأوضح دليل على أهمية هذه الوسيلة على مستوى النقل أو التزود بالقوت، فلما تغيرت العادات والتقاليد من بدوية قحة إلى مدنية خالصة، تغيرت معها اللغة أيضا، ورقت ألفاظها، وراقت معانيها، حتى أصبح الفرق بين اللغة التي نتحدثها اليوم، واللغة التي كان يتكلم بها الجاهليون ومن جاء بعدهم، مماثلا ومساويا لذلك البون بين عاداتنا وأفكارنا وتصوراتنا وعاداتهم وتصوراتهم وتقاليدهم على جميع المستويات.

وإذا كان الشعر خطابا لغويا، وكانت اللغة في نفس الوقت «مرآة» لذلك المجتمع والعصر الذي تعبر عنه، فإن النتيجة المنطقية التي تترتب على ذلك أن يصبح الشعر - بوصفه خطابا لغويا كما قلنا - «مرآة» لذلك العصر والمجتمع، وفي إطار هذه الدائرة الشعرية الأكثر تخصصا، والتي تدخل تحت الدائرة اللغوية

(٤٩١) مختارات المنفلوطي، ص٨١.

(٤٩٢) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج١ ص٢٦١.

الأكثر عمومية، تتخذ «المرآة» مستويين، يبدأ أولهما من الشعر نفسه، على نحو يغدو الشعر معه «مرآة» صافية مجلوة، تتمثل فيها تلك المناظر الفطرية بطبيعتها، وجوهرها، «ينطق العربي بما يعلم، ويقول ما يفهم، ويصور ما يرى، ويتحدث عما في نفسه حديثا صادقا، لا تعمل فيه، لأن كل ما هو محيط به من هواء وماء وأرض وسماء، وطعام وشراب وأدوات، على الفطرة السليمة الخالصة» (٤٩٣).

ذلك لأن الشعر، شأنه شأن اللغة «مرآة» أخلاق الأمة، وآدابها وسائر أحوالها،(٤٩٤) وهي حقيقة، أجمع عليها الكثير من الإحيائيين، وأكدها نجيب الحداد على سبيل المثال عندما قال: «إن الشعر «مرآة» الأخلاق، وتاريخ ما كانت عليه الأمم من أحوال تقدمها وتحضرها إلى الآن» (٤٩٥)، وتابعه في هذا القول عيسى المعلوف الذي يرى أنه كلما «كانت هذه «المرآة» صافية بحيث راقت صفحاتها وشف سطحها، كان تمثيلها أصح ورونقها أوضح» (٤٩٦).

إن هذه المقولات وغيرها تضعنا مباشرة أمام ماهية الشعر، من حيث هو «مرآة» للشعور، تنعكس فيها صور الطبيعة، بواسطة الألفاظ انعكاسا يحدث في النفوس انقباضا أو انبساطا» (٤٩٧). غير أن هذه المرآة تختلف عن المرايا التقليدية ذات الطبيعة الفيزيائية التي عهدناها،فالأخيرة لا ترينا من الصور المرئية إلا ما هو موجود وحاضر بالفعل، أما هذه المرآة الشعرية فمن شأنها أن تمكن الشاعر من أن يبصر أسرار الزمان التي انطوت بما دار في الأعقاب من مكنونة:

---

(٤٩٣) مختارات المنفلوطي، ص١٨٥.

(٤٩٤) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج٢، ص٤٤.

(٤٩٥) سحر الشعر، ص١٩٣،١٩٧.

(٤٩٦) نفسه، ص٨٥.

(٤٩٧) نفسه ص٩٩.

وللشعر عين لو نظرت بنورها إلي الغيب لاستشففت ما في بطونه(٤٩٨)

غير أن هذه المرآة يتعين عليها أن تتجنب التحديب والتقعير، أي أنها لا بد أن تنقل الواقع كما هو وتعكسه بالطريقة التي يبدو عليها للشاعر بالفعل، وهو التزام آكد عليه أصحاب الطريقة الطبيعية الذين نظن أن الأحيائيين قد تأثروا بهم في هذا السياق، فهم يلومون «فكتور هوجو» على تعظيمه للأمور، ويشبهون قريحته بـ «مرآة» مكبرة، تكبر الشيء المعكوس فيها، وتجسمه تجسيما خارجا عن الحقيقة، والعرف والعادة، ومن عادة فكتور هوجو تعظيم القوى الواهمة والخيالية، ولذا نجد في مؤلفاته مثل «كوازيمودو» ومثل « الرجل الضاحك»، بعض الأشخاص الموهومة التي لا توجد إلا في كتاب ألف ليلة وليلة، وما كان على نسقه، ومعنى ذلك أن «المرآة» التي يريدها الإحيائيون من الشعر يجب أن تكون متعقلة كما يفهمها الخالدي، الذي يعترض كل هذا الاعتراض على «فكتور هوجو»، وإن كان على لسان أصحاب «الطريقة الطبيعية»، فهي «مرآة» سالبة، على نحو يجب أن يكون الواقع من خلالها ثابتا لا يتغير، وهذا فرق ضروري يجب الإشارة إليه بين الكلاسيكية الجديدة وأنصارها وأتباعها من الإحيائيين، والنظرة الرومانسية الحديثة التي تدمر الثوابت وتقضي على الحواجز، التي يمكن أن تفصل بين الخيال والواقع(٤٩٩).

وعلى هذا النحو، فإن «المرآة» لا تفارق كثيراً «المحاكاة»، بينما تختلف عن مفهوم «المرآة» التي نادت بها «الواقعية»، في الإبداع الأدبي والنقدي، وهي التي تسمح للشاعر بإمكانية تشويه الحقيقة، حتى يتسنى له إبرازها، لأن «الواقعية» ترى أن الحقيقة لا تكمن في القداسة التي تضفيها الكلاسيكية على الواقع، بقدر ما تكمن في كيفية تناول هذا الواقع، ومعالجته، في الوقت الذي تعتقد فيه

(٤٩٨) تاريخ علم الأدب ص٢٦٧

(499) t.e. holm: romanticism and classicism. (an article in Abrams' the mirror and the lamp) p94.

«الكلاسيكية» في الهالة القدسية التي تحيط بها الواقع والحقيقة، وترفض رفضاً قاطعاً إمكانية تحريفهما أو تغييرهما بحال من الأحوال، وهو ما يفصل في النهاية بين العمل الشعري من جهة، والواقع أو الحقيقة التي يعبر عنها أو يعكسها من جهة أخرى.

على أن السؤال الذي يطرح نفسه في هذا السياق: ما هي الوسيلة التي يصبح بها الشعر «مرآة» للمجتمع؟ إنها ولا شك «الانعكاس».

(الانعكاس)

و«الانعكاس» يحدث هنا على مرحلتين: حيث يتم في الأولى «**رؤية الإنسان الطبيعة بمرآة طبعه**» فيما يقول الأمير (شكيب أرسلان)[٥٠٠] وذلك على أساس أن الشاعر مدفوع بالطبيعة حوله «**يفكر في محسوس بين يديه، ومنظور أمام عينيه، وعاطفة بين جنبيه، وشعيرة تختلج في صدره، وصورة مرسومة في مخيلته، منعكسة عن طرق معيشته وفطرته، لا يتطلع إلى ما وراءها، ولا يتكلف الزخرف والتدويق**»[٥٠١].

وعند هذا الحد تنتهي المرحلة الأولى التي يكون فيها الاتجاه من الخارج إلى الداخل، ومن هنا يبدأ الدور الحقيقي للشاعر في عكس الاتجاه «**من الداخل إلى الخارج**»، ولا بد له في هذه الحالة أن يتوفر على نفس قوية وقلب جبار يمكنه من أن «**يحفظ كل سكوته أمام جراحة ويدعو جنانه بقلمه ليصور بكل وضوح ما ينعكس على نفسه من حقائق الوجود**» فيما يقول فيلكيس فارس،[٥٠٢] وهكذا تحدد ماهية الشعر في وضعها النهائي من حيث كونه مرآة للشاعر، وتنعكس فيها صور الطبيعة بواسطة الألفاظ انعكاساً يحدث في النفس

---

(٥٠٠) مختارات المنفلوطي، ص١٢٣.

(٥٠١) الإلياذة، ص١٢٠.

(٥٠٢) سحر الشعر ص ١٩٥.

انقباضا وانبساطا كما سبق أن نقلنا عن الرصافي.

ومن المهم أن نلاحظ هنا مصطلحي الانقباض والانبساط الواردين في هذا النص السابق،إنهما في الحقيقة يحملان المعنى الوظيفي للمرآة بوصفها امتداداً طبيعياً لمفهوم «المحاكاة»، ولما كانت «المحاكاة» تمارس عملها من خلال التمثيل، فإن الشعر من الممكن أن يكن مرآة للمجتمع أو للشعور عن طريق «الانعكاس»، الذي يمكن النظر إليه هو الآخر بوصفة امتداد للتمثيل وبقدر ما يؤكد المحتوي المعرفي للمرآة سلبية الشاعر في عدم قدرته على تغيير الثوابت الواقعية، وهو التصور التنظري الذي تنطلق منه الكلاسيكية في نظرية المحاكاة ب شكل عام، وذلك بوصفه «مرآة» سالبة، كل ما تفعله هو نقل البيئة الاجتماعية بما تحمله من أفكار وعادات وتقاليد، أو فلتنقل الواقع بشكل عام، الذي ينعكس بواسطة الألفاظ والتراكيب فيما يصدر عنه من شعر،[٥٠٣] إلا أنها تؤكد في نفس الوقت إيجابية الشاعر على المستوى الفني، وذلك في قدرته على التحكم في عمله الشعري، حتى يكون «انعكاساً» أو تمثيلاً صادقاً للواقع الذي يحاكيه.

على أن مفهوم «المحاكاة» نفسه ينطوي على هذا النمط من الإيجابية، وقد أكد هذا غير واحد من الإحيائيين، ومن الذين يمكن ذكرهم في هذا السياق «جبر ضومط» الذي يعد الشعر من الصناعات الجميلة ويدخل في موادها كل المنظورات الطبيعية والمسموعات الملذة **«وإذا حاكاها بالألفاظ حتى يخيل للسامع أنه يراها كان كلامه شعراً ومن أعلى طبقات الشعر «ولا سيما» إذا حاكاها الشاعر في الزمن المناسب لها والظروف التي يقتضيها حتى يخيل للذهن صور حقائقها، وفي صناعتها حقها، وحمل السامع على الإعجاب به وبها»** [٥٠٤].

---

(٥٠٣) المرايا المتجاورة، ص٣٤: ٣٥.

(٥٠٤) فلسفة البلاغة ص ١٢٩.

ثم إن مبدأ ضرورة انطباق الصور اللفظية الخارجية على ما تمثله من صور ذهنية داخلية وهو مبدأ بلاغي يرمي في نهاية المطاف إلى تحقيق الاقتصاد على انتباه السامع، كما أنه أيضا من الثوابت الأساسية التي ترتكز عليها «المحاكاة» يؤكد أيضا هذا المفهوم، الذي يصور الشعر على أنه صنعة، يكون للشاعر فيها الدور الإيجابي الكامل في ممارسة عملياته الإجرائية.

لنقل إذاً إن الشاعر إذا كان سلبيا على المستوى الإيبيستمولوجي من حيث استسلامه للواقع، وإيمانه الذي لا يتزعزع بثباته - وهو الفرق الذي يصبح حداً فاصلاً بين «المرآة» الكلاسيكية و«المرآة» الواقعية - فإنه إيجابي على المستوى الفني، لأن مفهوم المحاكاة يقتضي بدوره أن يكون العمل الشعري صنعة، لا يمكن أن تتم أو تكتمل إلا عن طريق الشاعر، وسوف نرى أن هذا هو الفرق أيضا بينه وبين الشاعر الرومانسي، الذي يعد إيجابياً على المستوى الإيبيستمولوجي، بما تقوم به الذات المدركة من إسقاطات على الواقع الخارجي، الذي تعبر عنه في العمل الشعري، في مقابل سلبيته على المستوى الفني، التي تتمثل في إيمانه بأن اللغة الشعرية بما تنطوي عليه من أشكال مجازية ورموز فنية، تنجذب انجذاباً مغناطيسياً نحو الانفعالات والعواطف والأحاسيس والمشاعر التي تعتلج داخله، على نحو لا يمكن معه لذات الشاعر التدخل في عملها، أو الظهور بأي شكل من الأشكال.

ويبقى بعد ذلك أن نقول إن مصطلح «المرآة» وقرينه «الانعكاس» امتداد طبيعي لمفهوم «المحاكاة» الكلاسيكية، غير أن كلا المصطلحين أكثر ميلاً إلى التأثر بالطبيعية التي كانت معاصرة للواقعية النقدية في الغرب، وكلاهما ظهر في فرنسا مع بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وبهذا الشكل انطلق المصطلحان إلى الإحيائيين، كما أنهما يعدان من ناحية ثانية نموذجين صالحين لانتقال المعنى من مجال دلالي غير أدبي، إلى المجال الدلالي الخاص بالنقد

الأدبي، على أساس أنهما مصطلحان فيزيقيان بالدرجة الأولى، أكثر اتصالاً بالضوء والأشعة، غير أنهما أصبحا جزءاً هاماً في منظومة النقد الأدبي الإحيائي.

(الشعر العصري)

وفي إطار التحول الذي حدث لمفهوم الشعر والشاعر، ظهرت دعوة إحيائية إلى نوع جديد من الشعر، ذي مضمون مغاير، وإن ظل الشكل ثابتا، وهو ما عبروا عنه بـ «الشعر العصري»، وهو من المصطلحات المركبة تركيبا وصفيا، وطرفاه: «الشعر» و«العصري» وقد تناولنا مصطلح «الشعر منفردا قبل ذلك، أما المعاني التي دار حولها «العصر» فتتمثل في «الدهر» و«الوقت الذي يلي الظهيرة إلى احمرار الشمس»، و«العصران» هما الليل والنهار، بالإضافة إلى معنى «الزمن» الذي تنسب إليه أشياء معينة كـ «عصر الخلفاء الراشدين»، و«العصر الأموي»، و«العصر العباسي»، و«العصر الإحيائي»، فإذا انتقل هذا المصطلح إلى مجال النقد الأدبي، كوصف للشاعر أو الشعر، يصبح الشعر المنعوت به هو ذلك الذي يعبر خير تعبير عن الزمن الذي يظهر فيه، بما ينطوي عليه من متطلبات وحاجات تختلف عن متطلبات وحاجات الأزمنة السابقة عليه، والآتية بعده.

وفي هذا الإطار، تحدث جورجي زيدان عن «الشعر العصري»، وأهمية أن يكون مطابقا لمعطيات العصر، فعنده أن **«النزوع إلى روح العصر في النظم والنثر يراد به الخروج من القيود القديمة، التي عبرنا عنها بالطريقة المدرسية، وروح هذا العصر تقتضي النظر في الأشياء من حيث حقائقها، والتعويل على الجوهر دون الأعراض، أو اللب دون القشر، فالشعر والنثر الجوهر فيهما المعنى، والعرض اللفظ، والأديب أو الشاعر إذا نثر أو نظم جعل همه في المعاني من حيث مطابقتها للواقع والمعقول، ...فإذا قلنا إن فلانا ينزع في نظمه إلى الأساليب العصرية، كان مرادنا أنه يلتفت إلى المعنى أكثر من اهتمامه باللفظ، إنه يرمي فيما يكتبه أو ينظمه إلى غرض معين، يحوم حوله،**

ويظهره في كل جزء من أجزاء قصيدته أو مقالته».(٥٠٥)

إن الدعوة إلى مطابقة الواقع تؤدي إلى سؤال مهم مؤداه: هل كل شعر أو أدب ينزع إلى مطابقة الواقع الذي ظهر فيه عيد عصرياً في زمنه؟ يبدو أن هذا الأمر صحيح إلى حد بعيد، طالما أن المطابقة تعبر عن صدق فني، يجعل الشعر صالحا لكل زمان أتى بعده، لأنه يجعله أكثر قدرة على تجاوز نطاق المحلية التي لا بد له أن ينطلق منها بالضرورة إلى النمطية، وهذا هو السبب الوحيد لخلود أي شعر أو أدب.

ويؤدي هذا الطرح إلى التأكيد على أن «الشعر العصري» يختلف من عصر إلى عصر، طالما اختلفت ظروف كل عصر، الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، سواء من حيث الشكل أو المضمون، وما دمنا نتحدث عن الإحيائيين في ضوء مناقشتهم للشعر العصري كما ارتأوه، فلابد لهم أن يتناولوا أهم السمات التي تتميز بها معطيات عصرهم نفسه في هذه الفترة، ولابد أن ينطوي عليها «الشعر العصري» بوصفه «مرآة» لهذا العصر، وأهم ما يمكن استخلاصه من النماذج الشعرية أو النصوص النقدية التي أشارت إلى طبيعة هذا اللون من الشعر ذلك البعد الاجتماعي الذي يتعين على الشاعر تضمينه فى شعره، حتى يصبح أكثر تمثيلا لمجتمعه، وما به من قضايا وعادات ومشكلات، وهموم ومثالب ومناقب، وإيجابيات وسلبيات، وهي ما تجعله متجاوزا لتلك الأغراض التقليدية من مدح وهجاء، وفخر ورثاء، وتشبيب ونسيب، وزهريات إلى آخر هذه الأغراض، أو فلنقل تجعله أميل إلى تأدية الوظيفة الاجتماعية المنوطة به، فالشعر يبدأ من المجتمع لينتهي إليه مرة أخرى، حيث ينعكس البعد الاجتماعي على مخيلة الشاعر، بوصفه المحفز الأول لعملية الإبداع الشعري، لذا كان الزهاوي محقا عندما وصف «الشعر العصري» بالقدرة على تغيير السلوك

---

(٥٠٥) زيدان، (تاريخ آداب اللغة العربية) ج٤، ص٢٠٥.

الاجتماعي برمته عندما تحدث عن أن «من يقوله لدوافع «عصرية» أكثرها اجتماعية، كأن يشاهد ظلامة فيصورها في شعره، داعيا بذلك الأمة إلى إزالتها وعدم تكرار أمثالها، كما يفعل الغربيون في رواياتهم، أو يرى عادة شانها المجتمع، فيقبحها بتصوير ما يلحقها من أضرار، وهذا أيضا مما وفاه الروائيون الأخلاقيون في الغرب، أو يحيط بناموسهم الاجتماعي، فيسبكه في قالب النظم، في أحسن ألفاظ وأجزلها، ليخف على السمع ويسهل حفظه، ويتمثل به كل أحد، أو يرى منظرا من المناظر الطبيعية، أو حالا من الأحوال الروحية، ويصفها وصفا يقرب من الأذهان ... غير خارج في كل ذلك عن الشعور العربي، فلا يقلد الشعر الغربي الذي يلائم شعور قومه، الذين يريدون بشعرهم أن يمس أوتار احساساتهم ليثيرها».(٥٠٦)

إن المغزى الأخلاقي الذي يتحقق عن طريق تحسين الفضائل وتقبيح الرذائل من أجل التأثير على المتلقي، لدفعه إلى انتهاج سلوك ما، معروف منذ القدم، وبعبارة أخرى، إن الوظيفة الأخلاقية للشعر، من حيث الإرشاد والتوجيه، والحث على فعل الخير أو طلبه، أو اجتناب الشر والهرب منه، إلا أن هذا المغزى كان مستترا وراء الأغراض التقليدية للشعر من مدح وهجاء ورثاء وفخر وما إليها، وبخاصة في الوقت السابق على الإحيائيين نتيجة انعدام الشعور اللغوي، وانهيار الذوق العام، وبالتالي، أصبح الشعر – أو كاد – بعيدا عن لعب أي دور اجتماعي ذي خطر، وقد حاول الإحيائيون إبراز هذا الدور من جديد، على نحو يصبح معه الشعر «مرآة» اجتماعية، يرى المجتمع فيها نفسه رؤية صافية، تمكنه من تقييم ذاته، وتدعيم نقاط إيجابياته، حيث «سار الأدباء في أودية ليس لأسلافهم بها من علم، وتطرقوا فنون الكلام، واستنزلوا المعاني العالية إلى الألفاظ العصرية، ونقبوا عن المعاني الدقيقة، والألفاظ الرقيقة، والعبارات

---

(٥٠٦) سحر الشعر، ص٧١.

الرشيقة، واستجلوا كنه البخار، واستنطقوا الكهرباء، ووصفوا السيارات والقطارات والطيارات، ونظموا في أمور جهلها الشعراء الأقدمون في إجادة وطول نفس، جارين مع الزمن، مستنزلين مع الناس في ألفاظهم، سامين عنهم في معانيهم، نطقوا بالحكم، وشعروا في العمران والسياسة، ودعوا إلى الآراء، وأيدوا الأحزاب».(٥٠٧)

ولم يكن الشعراء والأدباء ليفعلوا كل هذا إلا بعد أن استحل المصلحون الأدب من قيود التكلف، وحرروه من أغلال السجع القديمة، ومنحوا اللغة حياتها التي كانت لها في عصورها الزاهية، ومع ذلك، فإن هذه النزعة العصرية لم تنسهم موروثاتهم القديمة، فلم تخدعهم المباني الشاهقة كـ«شبرد» و«كونتينيتال»، عن ذكر أطلالهم وبيدائهم، كما مزجوا بين القديم والحديث بأسلحته وأدواته.

وقد اقترن «الشعر العصري» بالمعاني الجديدة، المعبرة عن جدته، والممثلة لسماته التي يتميز بها عما قبله، ولما لا وهو عصر الابتكار في الصناعة والعادات الاجتماعية، والأنظمة السياسية والاقتصادية! وقد صدق نيقولا نقاش، أخو مارون نقاش، عندما وصفه في شعره قائلا:

اللـه أكـبر هـذا عصـر تجديـد	عصر المعارف، لا بل عصر تمجيد
عصر جديد لـه الأكـوان باسـمة	تثني على أهلـه الغـر الصناديد
فذاك ينطـق في تسبيح خالقـه	وذاك يلهـج في حمـد وتوحيـد

إلى أن يقول:

كـل يحاول منهـا كشف معجـزة	وكل من جد يلقى كل مقصود(٥٠٨)

---

(٥٠٧) الأدب العصري، ص١٣: ١٤.

(٥٠٨) الآداب العربية في القرن التاسع عشر، ج٢ ص١٣٣: ١٣٦؛ ديوان نيقولا نقاش، ص٣٠.

وخلاصة القول إن الدعوة إلى النزعة العصرية في الشعر كانت بمثابة رغبة في تأكيد الذات الإحيائية التي لم تكن قانعة بتقليد النماذج الشعرية القديمة فحسب، لأن ذلك يعني نوعا من التبعية، مما جعل الشاعر الإحيائي يطالب بالتمرد على القديم، على أساس أن هذا التمرد قرين التجدد والابتكار، بعيد كل البعد عن التبعية والتقليد، كما يؤكد الزهاوي حين يقول:

وإني على شيخوختي وزمانتي ... أريد بشعري في الحياة التجددا
ولا خير في شعر مضى اليوم عهده ... وفي شاعر إن قال قال مقلدا
وما شاعر العصر الجديد سوى الذي ... على دولة الشعر القديم تمردا
ومن كان ذا روح مع العصر ثائر ... فليس يريد الروح منه ليجمدا(٥٠٩)

(الملحمة)

ويحسن بنا أن نختم هذا الفصل بواحد من أهم المصطلحات التي تمثل تمثيلا واضحا الجهد الإحيائي في الابتكار، أعني مصطلح «الملحمة»، إذ أنه يعبر عن نوع أدبي وفد إلى العرب من الغرب مع نهاية القرن التاسع عشر، أو بالأحرى قسم من أقسام الشعر الثلاثة، ينتمي إلى الفترة الثانية التي تميزت بالعنصر القصصي، حتى أن شعرها سمي «قصصيا» أيضا، وكذلك «حماسيا»، وقد تميزت نماذجه بروح البطولة، التي تكون أحيانا بعيدة إلى حد ما عن الواقع، وأقدم ما وصلنا في هذا الباب - بالنسبة للتراث الغربي - قصتان شعريتان طويلتان، عرفت إحداهما بـ«الإلياذة»، والأخرى بـ«الأوديسا»، وكلتاهما للشاعر اليوناني القديم «هوميروس»، الذي ظهر في حوالي القرن العاشر قبل الميلاد، وإن كانت هناك ملاحم أقدم منهما، كـ«ملحمة جلجامش» التي يرجع ظهورها إلى حوالي ٢٠٠٠ - ٣٠٠٠ سنة، قبل الميلاد.

و«الملحمة» ترجمة عن المصطلح الإفرنجى (epic)، والكلمة ترجع إلى اليونانية

(٥٠٩) ديوان الزهاوي، ص٢٦٠.

القديمة (epicos) و(epos) والأولى معناهـا كلمـة، بينمـا الأخـرى تعنـي أغنية،(٥١٠) وهو ما يعني ارتباط المصطلح إلى حد بعيد بالكلام الشعري الذي يتم التغني به، فإذا أضفنا إلى ذلك أن هذا الشعر نشـأ في العصـر البطولـي (heroic) اتضح المفهوم العام للمصطلح عند الغرب.

إن الملحمة أيضا نوع من الشعر القصصي المعبر عن روح البطولة، بالنظر إلى العصر الذي نشأ فيه.

أما الترجمة العربية فترجع إلى الفعل العربي «لحم»، من قولهم: «لحـم الشـيء يلحمه لحما، أي لأمه فالتأم، والملحم الدعي الملصق بالقوم، قال الشاعر:

حـــتى إذا فـــر كـــــل ملحـــــم

وفي المثل «ألحم ما أسديت» أي تمم ما ابتدأته من الإحسان، وقال أبو سعيد: «هذا الكلام لحيم هذا الكلام، وطريده»، أي شبهه ومثله، و«الملحم» الـذي أسر وظفر به الأعداء، قال العجاج:

وإنـــا العاطفـون خلـف الملحــم

و«الملحمة» الواقعة عظيمة القدر، و«الملحمة» موضع القتال، وألحمت القـوم، إذا قاتلتهم حتى صـاروا لحمـا، وألحـم الرجـل إلحامـا، واستلحم استلحاما، إذا نشبت الحرب فلم يجد ملاذا، وألحمه غيره فيها، وألحمه القتال، وفي الخبر: اليـوم يوم الملحمـة، وفي خبر آخـر: ويجمعـون للملحمـة، هـي الحـرب وشـدة القتـال والجمع «ملاحم»، وهو مأخوذ من اشتباك الناس واختلاطهم فيها، كما تشـتبك لحمة الثوب بالسدى وقيل، هو من اللحم، لكثرة لحوم القتلـى فيـه، و«الملحمـة» القتال في الفتنة، قال ابن الأعرابي: الملحمة حيـث يقطعـون لحومهـم بالسيـوف، و«الملحمة» الحرب ذات القتل الشديد، و«الملحمة» القتال الشـديد في الفتنـة، وفي قولهم: «نبي الملحمـة»، قـولان: أحدهمـا نبـي القتـال، والآخـر: نبـي الصـراخ،

---

(510) Webster lexicon encyxlopaedic, v1 p329.

وتأليف الناس، لأنه كان يؤلف بين الأمة، وفي موضع آخر: «لحم الأمر» إذا أحكمه وأصلحه.[٥١١]

ويبدو أن القرشي (ت١٧٠هـ)[٥١٢] وهو صاحب كتاب جمهرة أشعار العرب، كان من أوائل الذين استخدموا أحد مشتقات هذه المادة المعجمية، وهو اسم المفعول من المتعدي بالهمزة، «ملحمات»، استخداما نقديا، عندما جعله صفة مميزة لمجموعة من القصائد الشعرية الطويلة، بلغت سبعا، وعرفت بـ«الملحمات»، وقد وضعها في كتابه ضمن سبع مجموعات تبدأ بـ«المعلقات»، ولعله اعتمد في هذا على معنى «الإحكام» الذي تنطوي عليه دلالة «الإلحام» في أحد جوانبه، لأن الملحم من القصائد هو الذي التحمت جوانبه واشتدت اللحمة بين أجزائه، وأصحاب هذه القصائد السبع هم: الفرزدق، جرير، الأخطل، عبيد الراعي، ذو الرمة، الكميت، الطرماح..

ثم جاء المغاربة وأخذوا مصطلح «الملحمة»، وأطلقوه على نوع آخر من الشعر العامي يشبه «الملعبة»، كما يشير البستاني إلى ذلك،[٥١٣] وإن كان لا يوثق إشارته تلك بما يؤيدها، وقد أورد الحاجي خليفة في كتابه «كشف الظنون» ج٢ هذا المصطلح مجموعا فيما أطلق عليه «علم الملاحم»، غير أنه لم يشر ولو بإيجاز إلى المقصود من هذا المصطلح، كما أنه لم يأت بأي كتاب يدل على ذلك،[٥١٤] بل إن الحاجي خليفة نفسه أورد تحت «الملحمة» -ولسنا ندري بضم

---

(٥١١) لسان العرب، مادة «لحم».

(٥١٢) هكذا يضرح البستاني في مقدمة ترجمة الإلياذة، بينما يرجح الدكتور شوقي ضيف أن يكون قد عاش بين أواخر القرن الثالث، وأوائل القرن الرابع الهجري. (العصر الجاهلي) ص١٨٧.

(٥١٣) الإلياذة، ص١٧٣.

(٥١٤) كشف الظنون، ج٢، وانظر أيضا (كليات أبي البقاء) م٤، حيث يقصر «الملحمة» على موضع القتال فقط.

الميم أم بفتحها – منظومتين الأولى «ملحمة» ابن عقبة معلم الحسن والحسين مطلعها: «رأيت من الأمور عجيب حال»، والثانية «ملحمة» دنيال.

ومهما يكن من أمر فإن الدلالة الخاصة بالواقعة العظيمة التي يشتد فيها القتال ويحتدم القتل، هي الأساس الذي عليه بني المصطلح الأجنبى (epic) بالملحمة، وذلك لسببين: أولهما أن «الملحمة» بدلالتها السابقة تعني كثرة القتلى من جهة وتحمل في جانب منها معنى التماسك والترابط بين الأجزاء، وذلك لأنها اسم مكان دال على الموقع الذي تحدث فيه الحرب ويتم فيه القتال، وهو مأخوذ كما ذكرنا من الحرب التي يشتبك فيها الناس ويختلطون اشتباك لحمة الثوب بالسداة، كما قد يقال إنه مأخوذ من اللحم لكثرة لحوم القتلى فيه، مما يؤدي إلى التصاقه لفرط هذه الكثرة.

أما السبب الآخر فهو إن المفهوم الغربي ينطوي كما قلنا على عنصر البطولة التي لا تتم من غير حرب أو قتال، ومع ذلك يظل المصطلح مفتقراً إلي أهم أبعاد «الملحمة» الغربية – أعني الغناء – إلا أنه بالنظر إلى تمرس العرب بهذا اللون من الغناء المرتبط أساسا بالسير الشعبية كـ «الهلالية»، و«الظاهر بيبرس»، و«سيف ابن ذي يزن» وغيرها – ويمكن اعتبارها ملاحم شعبية على أية حال لأنها تنطوي على عنصر البطولة ولا تخلو من المواقع الحربية، وألوان الفروسية – يمكن للمصطلح أن يؤدي دوره كمكافئ للمصطلح الغربي.

أن الملحمة تختار في حقيقة الأمر المشهورين من الأبطال ليكونوا أبطالها كما تتناول المشهور من الأحداث، بغية تمجيدها وتخليدها، وغالباً ما يكون لها بدايات ونهايات محددة، إلا أن بداية الحدث تختلف عن بداية الملحمة التي تختار جزءا هاماً منه ربما يكون في وسطه، محاولة بسطه وتوسيعه ليضم في النهاية الحدث برمته، وتنقسم «الملحمة» إلي عدة أناشيد يتناول كل منها زاوية من زوايا العمل الكلي ساعياً إلي تمثيله وإبرازه كما أنها توضع في إطار منظوم يخضع

للوزن السداسي القدم، وعلى المستوي الكمي يبلغ طولها ثلاثة أضعاف طول المأساة التقليدية، وعلى الرغم من أن «الملحمة» كنوع أدبي احتلت مكانة بارزة لدي البيئة الاجتماعية التي نشأت فيها إلا أنها لم تظفر بثناء الفيلسوفين الإغريقيين سقراط وأفلاطون، واعتراض الأول أصلا يرجع إلي انتقاده للمنشدين والرواة متهماً إياهم بالجهل الشديد، محذراً الناس من عاقبة هذا الجهل، أما الآخر فيفهم عدم تقبله «للملحمة» في ضوء عدم تقبله للفن الأدبى بشكل عام، كالتراجيديا والكوميديا و«الملحمة»، وذلك بالنظر إلى طبيعته المحاكية، إلا أن أرسطو واضع أصول وقواعد هذا الفن استطاع أن يفهم كنه هذا النوع الأدبي ذي الطبيعة الشعرية، إنه ولا شك ينطوي على أغراض أخلاقية، تتمثل في محاكاته للناس كما هم أو كما ينبغي أن يكونوا كما أنه يقدم العواقب المترتبة على الأفعال المرذولة شأنه شأن تلك الناجمة عن الأفعال الفاضلة إلي آخر السمات التي نسبها أرسطو إلي الفن بشكل عام.(٥١٥)

إن الملحمة لم تكن التسمية الوحيدة للشعر الذى من هذا النوع بل ظهرت مترادفة مع المصطلح المركب «الشعر القصصي»، ومنذ البداية يقرر قسطاكى الحمصى أن هذا الباب لم يذكره العرب على الرغم من وجوده عندهم ولم يسموه بمصطلح خاص به، بل سماه العرب على سبيل التجاوز الأراجيز تارة والحماسة أخرى، مع أنه ليس منهما كما يعترف بعد ذلك، لأن الشعر القصصي لابد أن يتوفر على مجموعة من الشروط أهمها طول العمل الشعري ثم إحاطته بالأحداث التاريخية والوقائع الحربية بتفاصيلها.

وتعتبر هذه الشروط على بساطتها أول أسس الملحمة، كما يشترط فيها أيضا أن يذكر فيها من أمراء القوم وكبرائهم لأنه الزعيم الذي تدور حوله الأحداث، ويجب على الشاعر في الملحمة أن يتحدث بمشاعر القوم وعقائدهم وإلا قضى

(515) Princeton Encylpaedie P 242:243

على ملحمته بالفناء، «بيد أن الملاحم - وسأطلق عليها هذه التسمية أسوة بمن تقدمني - قد تلبس ثوب الشعر القصصي وإن خلت من الحماسة...ومن شروط الملحمة أن يكون الشاعر راويا لا يجعل نفسه بطلا للملحمة ...وأخيرا ألا يذهل عن الدنيا ومن فيها بالحديث عن نفسه أو عن حبيبته أو كليهما وهذه أحوال لم يستنكفها الشاعر العربي».(٥١٦)

وعلى هذا النحو انتقل مصطلح «الملحمة» إلى المجال المعرفى الخاص بالأدب، للتعبير عن هذا النوع الأدبى الوافد من الغرب، وعلى الرغم من وجود السير الشعبية في زمن متقدم على الإحيائيين بكثير، وكان بها بعض سمات الملاحم، إلا أنها - وإن جاز اعتبارها ملاحم شعبية - لا ترقى إلى تلك الملاحم الأدبية التي تندرج تحتها «الإلياذة» و«الأوديسا» لهوميروس، وهكذا يكون للإحيائيين الفضل في أنهم سبقوا إلى معرفة هذا النوع الأدبي من جهة، كما كانوا أيضا السابقين إلى استخدام هذا المصطلح «الملحمة» للتعبير عنه من جهة أخرى.

* * *

---

(٥١٦) منهل الوراد ...ج١ ص٢٠٤:٢٠٨.

الخاتمة

يتبين مما تقدم الأهمية الكبرى لدراسة علم المصطلح بشكل عام، والمصطلح النقدي بشكل خاص، مما يعني أننا في حاجة ماسة إلى دراسة هذا المجال المعرفي بصورة أكثر عمقا، كما أن ذلك يعني أيضا حاجتنا المتزايدة إلى دراسات أكثر، تتناول بالبحث والتحليل علم المصطلح النقدي بنوع خاص، ولاسيما تلك الدراسات المنهجة، صحيح أن هناك عددا من الدراسات الخاصة بالمصطلح النقدي، سبق أن ألمحنا إليها في مقدمة هذه الرسالة، إلا أنها – في معظمها – تتناول دراسة مصطلحات نقدية بعينها، سواء تنتمي إلى التراث القديم أو المناهج النقدية الحديثة المستوردة، إلا أن التعرض للمصطلح النقدي كظاهرة لغوية ودلالية لها أصولها وتطوراتها، لم يحظ بالكثير من الدرس، وهذا يبرز مدى المعاناة التي خضعت لها هذه الرسالة، لعدم وجود دراسات كثيرة سابقة على نفس المنوال المنهجي، وتلك مسألة يجب التنبيه إليها في بداية الحديث عن أهم نتائج البحث، إظهارا لحاجة اللغة العربية ومكتبتها إلى المزيد منها.

أهم نتائج البحث:

بالنظر إلي أن هذه الدراسة استخدمت منهج التحليل اللغوي الدلالي، في توصيف ظاهرة مصطلح نقد الشعر عند جماعة أدبية معينة، تتمثل في الإحيائيين، كان من الطبيعي أن تتجلى نتائج البحث فيما يلي:

١ – فيما يتعلق بوسائل التوليد الاصطلاحي، استخدم الإحيائيون الاشتقاق

والتركيب والترجمة والاقتراض المعجمي، كما لجأوا إلى الاقتراض الاجتماعي المتمثل في التوسيع، وانتقال المعنى، الذين يعتمدان على المجاز بصورة خاصة، كأساس للتوليد. والترتيب الاستخدامي - طبقا للمستوى الكمي - لهذه الوسائل التوليدية يضع الاشتقاق في المرتبة الأولى، يليه التركيب، بينما يتساوى الاقتراض المعجمي والترجمة تقريبا، مع الوضع في الاعتبار إمكانية الجمع بينهما في موضع واحد في أحايين كثيرة.

٢ - كان الإحيائيون على وعي كامل بالإمكانات التي يطرحها الاشتقاق كوسيلة توليدية، ومن هنا جاء استخدامهم لمعظم المشتقات تقريبا، بدءا بالمصادر المشتقة من الفعل الثلاثي الذي احتل المساحة الأكبر من بين الأفعال الأخرى، ثم يليه الفعل الرباعي المزيد بالتضعيف، وبعد ذلك تساوت بقية الأفعال تقريبا. وجاءت بعض الصيغ المشتقة غير المصادر كأسماء المكان والآلة، وإن قل ورودها كمصطلحات، ويرجع ذلك إلى استخدام معظمها في المصطلحات المركبة، أما الأسماء غير المتصرفة فلم تزد نسبة المصطلحات الواردة فيها عن خمسة بالمائة من إجمالي عدد المصطلحات التي استخدمها الإحيائيون.

٣ - جاء التركيب من حيث المستوى الكمي الذي احتله كوسيلة توليدية اصطلاحية في المرتبة الثانية بعد الاشتقاق، وفي هذا السياق، تم تقسيم الوحدات المركبة إلى ثلاثة أنواع، مركبات وصفية، ومركبات إضافية ومركبات تستخدم حرف الجر، ويمكن بشكل عام إرجاع السبب الذي يقف وراء التركيب إلى التخصيص، ويعني به تقييد جزء من معنى الوحدة المعجمية بجزء من معنى وحدة معجمية أخرى، وينتج عن هذا التقييد، مصطلح جديد ذو دلالة ومفهوم جديد، وقد أحسن الإحيائيون استغلال العلاقات التركيبية بمستوييها: الأفقي والرأسي، فعلى مستوى الترابط الرأسي، يمكن إجراء التوليد المصطلحي عن طريق الترابط التقابلي بين أحد طرفي التركيب بشكل عام، وأما على مستوى

علاقة التراص الأفقي، يمكن استخدام ما أسماه الباحث (عكس التتابع)، لتوليد الجديد من المصطلحات. ومن أمثلتها: «الشعر التاريخي» الذي يصبح «التاريخ الشعري». والمصطلحان دالان على مفهومين مختلفين. بيد أن هذه العملية لم تنجح في بعض الأحيان على أساس من عدم الاختلاف المفهومي، ويمكن أن نمثل لها هنا بـ«القصة الشعرية» و«الشعر القصصي».

٤ – على الرغم من أن الإحيائيين لم يكن لهم كبير فضل في استخدام هاتين الوسيلتين التوليديتين – أعني الاشتقاق والتركيب –، إذ أنهم قد ورثوهما عن القدماء، إلا أن إضافاتهم في هذا الباب لا يمكن إنكارها، ولا سيما فيما يتعلق باستخدام المصدر الصناعي المشتق من الفعل المضارع (اليدعية) أو استخدام وسيلة «عكس التتابعات» كما أوضحناها على مستوى التركيب. وقد أدى هذا بالطبع إلى خلق مصطلحات جديدة ذات مفاهيم مغايرة إلى حد كبير.

٥ – كانت الظروف المرحلية التي تمر بها اللغة العربية، وحضارتها وثقافتها إبان العصر الإحيائي هي التي حكمت عمليات اختيار وسائل التوليد المصطلحي، والعربية – شأنها شأن كافة اللغات الأخرى – يجب أن تتفاعل مع غيرها من اللغات الأجنبية، وقد أدى هذا بطبيعة الحال إلى استخدام ظاهرة الاقتراض المعجمي، غير أن الإحيائيين كانوا يشعرون أن الاقتراض المعجمي كوسيلة توليدية ليس كافيا وحده في توصيل المفاهيم الجديدة والتصورات الغريبة إلى القارئ، وهو ما ألجأهم إلى المزاوجة بينه وبين الترجمة، فجمعوا في كثير من الأحيان بين المصطلحات المقترضة والمصطلحات المترجمة، وقد أنشأ هذا ظاهرة الترادف، وهو الترادف الكلي طبقا للدلالي المعروف «جون ليونز»، إلا أن هناك نوعا من الترادف الأقل درجة، وهو المعبر عنه بـ«الإجمالي» وهو الحادث بين لفظتين عربيتين تقوم كل منهما بإلقاء بعض الضوء على جانب من جوانب المفهوم المشار إليه، وهو ما أسماه الباحث بـ«الترادف الخالص» في مقابل

«الترادف المزدوج» الذي يكون بين لفظة أجنبية وأخرى عربية. ومن ناحية أخرى، انحصرت اللغات التي تم الاقتراض المعجمي منها أو الترجمة عنها إلى العربية في الإنجليزية والفرنسية، ويرجع ذلك بالطبع إلى أن معظم البعثات الخارجية أو الإرساليات التبشيرية كانت إلى ومن هاتين الدولتين الكبيرتين في ذلك الوقت.

٦ - نجح الإحيائيون في استغلال ظاهرة «التغيير الدلالي» التي تمثلت عندهم في «توسيع» و«انتقال» المعنى. وقد اعتمدوا في ذلك على توسيع المجال المفهومي لمصطلح «المحاكاة»، من مجرد تصوير الطبيعة إلى تقليد النماذج القديمة، صحيح أنهم مسبوقون في هذا التوسيع من قبل الرومان ثم الأوربيين المحدثين أصحاب الكلاسيكية الجديدة، إلا أن اتخاذ الإحيائيين للشق الآخر الخاص بتقليد النماذج أساسهم النظري الذي انطلقت منهم فلسفتهم النقدية هو الذي أدى إلى تغيير المجال المعجمي الذي ينشأ بالطبع عن تغيير المجال المفهومي. وتغيير المجال المعجمي يعني بالضرورة تغيير البنية المصطلحية إلى حد بعيد، مما أدى إلى نشأة مصطلحات جديدة من قبيل «الملحمة» و«الرواية» و«الشعر التمثيلي».

٧ - خلاصة القول إذن أن الإحيائيين ورثوا التراث النقدي القديم بكل مفاهيمه ومصطلحاته، وهذا أمر طبيعي، لأن هدفهم الأساسي كان إحياء اللغة العربية وإعادتها إلى سالف مجدها وازدهارها، بيد أنهم أثناء قيامهم بهذه العملية كانوا يتعرضون لنوع من الصدمة الحضارية التي واجهتهم، عقب الحملة الفرنسية على مصر والشام، ويبدو أن مواجهتهم لهذه الحضارة المتقدمة عليهم كما وكيفا هي التي دفعتهم إلى إحياء عربيتهم القومية، وأثناء هذا الإحياء، كان عليهم أن يتفاعلوا مع هذه الحضارة والثقافة المتقدمة، إرضاءً للشعور بعدم التخلف في حالة ترك هذه الحضارة والإلقاء بها عرض الحائط، بحجة كفاية الحضارة العربية وحدها، وقد أدى هذا بالطبع إلى اقتباس بعض مفاهيم هذه

الحضارة الغربية، وإن جاءت عامة في أغلبها، خالية من العمق والوعي النقدي المتمحص، وربما كان ذلك لأن العملية كانت في بدايتها، ولم يكن للعرب سابق عهد بالمفاهيم والتصورات التي وجدوها عند الغرب، مما أوقعهم في حالة من التخبط الذي ظهرت آثاره في المزاوجة في كثير من الأحيان بين الترجمة والاقتراض المعجمي، ومن هنا بدأت عملية الاضطراب المصطلحي الذي نشأ أصلا من عدم التعبير عن المفاهيم الجديدة تعبيرا دقيقا باستخدام مصطلح واحد بعينه دون غيره، هذا على الرغم من أن هذه المفاهيم ذاتها ربما كانت واضحة تماما في أذهان هؤلاء الذين عبروا عنها من الإحيائيين، وقليلون منهم الذين عرفوا بـ«المستنيرين».

٨ – إن هذه الدراسة وغيرها من الدراسات السابقة التي أجريت في هذا المجال، تعتبر جميعها لبنات أساسية في بناء هذا الصرح المعرفي الحديث نسبيا في الوطن العربي، إلا أن المكتبة العربية لا زالت في حاجة ماسة إلى الكثير والكثير من هذه الدراسات حتى يكتمل الصرح أو على الأقل يواكب ما يحدث في الغرب من تقدم ملحوظ في هذا المجال، كما أن المكتبة العربية في حاجة أيضا إلى درجة كبيرة جدا من التنسيق بين الدارسين والمصطلحيين، بالإضافة إلى إنشاء الكثير من البنوك المصطلحية المختلفة للتيسير على الباحثين والدارسين مع الإسراع في إحراز التقدم المنشود في هذا العلم الذي لم يتجاوز عمره في وطننا العربي الأربعين عاماً تقريباً.

* * *

قائمة المصادر والمراجع

- المصادر الإحيائية مصادر النقد والشعر العربي القديم
- المراجع الحديثة والمترجمة
- المراجع الأجنبية

أولا: المصادر الإحيائية

١. إبراهيم اليازجي — العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب. (بيروت ١٨٨١)

٢. إبراهيم اليازجي — شرح كتاب أبيه ناصيف: (درة الجُمان في العروض والبيان) ونشره في (بيروت ١٨٨١)

٣. أحمد حسن الزيات — الخلاصة الوفية في الآداب العربية. (القاهرة ١٩٠٦)

٤. أحمد سعيد البغدادي — نديم الأديب (القاهرة د.ت.)

٥. أحمد الهاشمي — جواهر الأدب (القاهرة د . ت)

٦. أديب إسحاق — المنتخبات (بيروت ١٨٨٦)

٧. بطرس البستاني — خطبة في آداب العرب (بيروت ١٨٨١)

٨. جبر ضومط — فلسفة البلاغة. (بيروت ١٨٩٨)

٩. جبر ضومط — فلسفة اللغة العربية. (بيروت ١٩٢٧)

١٠. جميل صدقي الزهاوي — ديوانه (القاهرة ١٩٥٥)

١١. جورجي زيدان — تاريخ آداب اللغة العربية. (القاهرة ١٩٠٤)

١٢. حسن توفيق — تاريخ آداب اللغة العربية (القاهرة ١٩٠٦)

١٣. حسين المرصفي — الوسيلة الأدبية إلى علوم العربية (القاهرة ١٨٧٨ : ١٨٧٤) وقد اعتمد الباحث على طبعة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠)

١٤. حمزة فتح الله — المواهب الفتحية (القاهرة ١٩٩٢)

١٥. روفائيل بطي — سحر الشعر (بغداد ١٩٢٣)
١٦. سليمان البستاني — الإلياذة (القاهرة ١٩٠٤)
١٧. سيد بن علي المرصفي — أسرار الحماسة (القاهرة ١٩١٣)
١٨. سيد بن علي المرصفي — رغبة الآمل من كتاب الكامل. (القاهرة ١٩٢٧)
١٩. طنطاوي جوهري — مذكرات في أدبيات اللغة العربية. (القاهرة ١٣٢٨)
٢٠. علي صالح — محمود باشا سامي البارودي (القاهرة د.ت.)
٢١. عبد الله دراز — تاريخ آداب اللغة العربية. (القاهرة ١٩١٣)
٢٢. عبد الحميد سالم — الشعر والنقد. (القاهرة ١٩١٧)
٢٣. عبد الرحمن ناجم — هدية الأمم، وينبوع الآداب والحكم. (القاهرة ١٣٠٨)
٢٤. عيسى إسكندر معلوف — لمحة في الشعر والعصر. (القاهرة ١٩٠٨)
٢٥. قسطاكي الحمصي — منهل الوراد في علم الانتقاد. (القاهرة ١٩٠٧)
٢٦. لويس شيخو اليسوعي — علم الأدب في الإنشاء والعروض. (مطبعة الآباء اليسوعيين، ط٢ بيروت ١٨٩٧)
٢٧. لويس شيخو اليسوعي — علم الشعر، (مختارات من كتب النقد العربي القديم (بيروت ١٨٨٧)
٢٨. لويس شيخو اليسوعي — علم الأدب، مقالات لمشاهير العرب. (بيروت ١٨٩٨)
٢٩. لويس شيخو اليسوعي — الآداب العربية في القرن التاسع عشر (بيروت ١٩٠٨: ١٩١٠)
٣٠. محمد توفيق — فحول البلاغة (القاهرة ١٨٩٦)

البكري الصديقي

٣١. محمد حسن نائل المرصفي	آداب اللغة العربية. (القاهرة ١٩٠٨)
٣٢. محمد الخضر حسين التونسي	الخيال في الشعر العربي. (القاهرة ١٩٢٢)
٣٣. محمد دياب	تاريخ آداب اللغة العربية. (القاهرة ١٨٩٧)
٣٤. محمد روحي الخالدي	تاريخ علم الأدب بين الإفرنج والعرب وفكتور هوجو. (القاهرة ١٩٠٤)
٣٥. محمد سعيد مظهر	ارتياد السحر في انتقاد الشعر. (القاهرة ، مجلة روضة المدارس ١٢٩١: ١٢٩٢)
٣٦. محمد سلمان	الأدب العصري. (القاهرة ١٩١٣)
٣٧. محمد صبري	محمود سامي البارودي (القاهرة ١٩٢٣)
٣٨. محمد الهيهاوي	الطبع والصنعة (القاهرة ١٩٣٥)
٣٩. محمود سامي البارودي	ديوانه (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢)
٤٠. مصطفى لطفي المنفلوطي	مختارات المنفلوطي. (القاهرة ١٩١٢)
٤١. ناصيف اليازجي	درة الجمان في العروض والبيان. (بيروت ١٨٤٨، وقد شرحه ابنه إبراهيم ونشره ١٨٨١)
٤٢. نيقولا نقاش	ديوانه (بيروت ١٨٨٩)

* * *

ثانيا: مصادر النقد والشعر العربي القديم

١. الإبشيهي — المستطرف من كل فن مستظرف. (القاهرة، د.ت.)

٢. ابن الأثير — المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة. (القاهرة ١٩٦٢)

٣. ابن أبي الإصبع زكي الدين المصري — بديع القرآن. تحقيق د. محمد حفني شرف. (القاهرة ١٩٥٩)

٤. ابن أبي الإصبع زكي الدين المصري — تحرير التحبير. تحقيق د. محمد حفني كشرف. (القاهرة ١٣٨٣ هـ .)

٥. امرئ القيس — ديوانه. تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم. (دار صادر، بيروت ١٩٥٨)

٦. أمية بن أبي الصلت — ديوانه. تحقيق شولتيز فريدريتش (ليدن ١٩١١)

٧. بشار بن برد — ديوانه. علق عليه محمد رفعت فتح الله، ومحمد شوقي أمين،(مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٥٠)

٨. أبو البقاء الكوفي — الكليات (دمشق ١٩٧٦)

٩. البهاء زهير — ديوانه (القاهرة، المطبعة الأزهرية ١٣١١)

١٠. الخطيب التبريزي — شرح ديوان الحماسة. تحقيق محمد عبد القادر سعيد الرافعي. (مطبعة السعادة ١٩١٣)

١١. أبو تمام حبيب بن أوس الطائي — ديوانه بشرح التبريزي. تحقيق محمد عبده عزام. (دار المعارف ١٩٥٧)

١٢. التهانوي — كشف اصطلاحات الفنون. (القاهرة المؤسسة المصرية ١٩٦٣)

١٣. الجاحظ عمرو بن بحر — البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. (مكتبة الخانجي، القاهرة ١٩٤٨)

١٤. الجرجاني (علي بن عبد العزيز) — الوساطة بين المتنبي وخصومه ، (تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، عيسي الحلبي، القاهرة ١٩٦٦)

١٥. الجرجاني علي بن محمد — التعريفات. (القاهرة ١٩٤٥)

١٦. ابن جني — الخصائص في اللغة. تحقيق محمد علي النجار (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦)

١٧. حاجي خليفة — كشف الظنون عن أسماء الكتب والفنون (إسطانبول وكالة المعارف الجليلة ١٩٤١)

١٨. حازم القرطاجني — منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بلخوجة (تونس ١٩٦٥)

١٩. حسان بن ثابت — ديوانه. تحقيق وليد عرفات (طبعه أمناء سلسلة جيب التذكارية ١٩٧١)

٢٠. ابن خلدون — المقدمة. (دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٩)

٢١. الخنساء — ديوانها. تحقيق كرم البستاني (دار صادر، بيروت ١٩٥١)

٢٢. الخوارزمي — مفاتيح العلوم (إدارة الطباعة المنيرية ، القاهرة ١٣٤٢هـ)

٢٣. ابن دريد — شرح المقصورة الدريدية، ضمن كتاب أعجب العجب في شرح لامية العرب (القاهرة ١٣٢٤).

٢٤. ابن رشد — تلخيص كتاب الشعر. تحقيق د. تشارلز بتروورث، أ.د عبد المجيد هريدي. (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧)

٢٥. الرماني — النكت في أعجاز القرآن ، (تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، القاهرة١٩٦٨.)

٢٦. الزمخشري — أعجب العجب في شرح لامية العرب (القاهرة ١٣٢٤)

٢٧. زهير بن أبي سلمى — ديوانه، بشرح أبي الحجاج الأعلم الشنتمري. (القاهرة ١٣٠٦)

٢٨. الزوزني — شرح المعلقات السبع. (دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨)

٢٩. ابن سينا — كتاب الشعر. تحقيق د. عبد الرحمن بدوي. (القاهرة ١٩٥٣)

٣٠. الشريشي — شرح مقامات الحريري. (القاهرة د.ت.)

٣١. شهاب الدين محمود الحلبي — حسن التوسل في صناعة الترسل (المطبعة الوهابية بمصر ١٢٩٨)

٣٢. صفي الدين الحلي — ديوانه. (دمشق، مطبعة حبيب خالد، ١٢٩٧)

٣٣. ابن طباطبا العلوي — عيار الشعر (تحقيق طه الحاجري ، محمد زغلول سلام المكتبة التجارية القاهرة ١٩٦٥.)

٣٤. عبد القاهر الجرجاني — أسرار البلاغة. (دار المنار، القاهرة ١٩٤٧)

٣٥. أبو العتاهية — ديوانه. (مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ١٨٨٧)

٣٦. العسكري أبو هلال — الصناعتين. (القاهرة ١٩٧١)

٣٧. عمر بن الفارض — ديوانه، تحقيق كرم البستاني، (دار صادر، بيروت ١٩٥٧)

٣٨. عنترة بن شداد — ديوانه. حققه فوزي عطوة، (دار صعب، بيروت ١٩٨٠)

٣٩. ابن عنين — ديوانه، تحقيق خليل مروم بك، (مطبعة دمشق ١٩٤٦)

٤٠. الفارابي — رسالة في قوانين صناعة الشعر. نشرها د. عبد الرحمن بدوي في كتابه فن الشعر لأرسطو،

(القاهرة ١٩٥٣)

٤١. الفارابي — إحصاء العلوم. تحقيق د. عثمان أمين، (القاهرة ١٩٤٩)

الفارابي — كتاب الشعر. نشره د. محسن مهدي في مجلة الشعر (بيروت ١٩٦٩)

٤٢. ابن قتيبة — كتاب الشعر والشعراء. تحقيق أحمد محمد شاكر. (دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦)

٤٣. قدامة بن جعفر — كتاب نقد الشعر. تحقيق بونيباكر. (لندن، ١٩٤١)

٤٤. القرشي أبو زيد — جمهرة أشعا ر العرب. (مطبعة بولاق الأميرية ١٣٠٨).

٤٥. المتنبي — ديوانه. شرح عبد الرحمن البرقوقي. (دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٠) .

٤٦. المرزباني — الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. تحقيق علي محمد البجاوي. (دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٥)

٤٧. المفضل الضبي — المفضليات. تحقيق عبد السلام هارون وأحمد شاكر (دار المعارف ١٩٨٣)

٤٨. ابن معصوم المدني — أنواع الربيع في أنواع البديع(تحقيق شاكر هادي ، مكتبة العرفان ،العراق كربلاء ١٩٦٨.) .

٤٩. ابن منظور — لسان العرب. (دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦)

٥٠. أبو نواس — ديوانه. تحقيق محمود كامل فريد. (القاهرة ١٩٣٢)

٥١. ابن هانئ — ديوانه. بشرح زاهد علي. (القاهرة ١٣٥٢)

٥٢. ابن وهب — البرهان في وجوه البيان(تحقيق حفني شرف ، مكتبة الشباب القاهرة ١٩٦٩)

ثالثا: المراجع الحديثة والمترجمة

١. إحسان عباس — تاريخ النقد الأدبي عند العرب، (دار الثقافة، بيروت ط٥ ١٩٨٦)

٢. إدريس الناقوري — المصطلح النقدي في نقد الشعر لقدامة بن جعفر. (دار النشر المغربية ١٩٨٢)

٣. أحمد شفيق الخطيب — منهجية وضع المصطلحات العلمية الجديدة (مجلة اللسان العربي، ع١٩، الدار البيضاء ١٩٨٢)

٤. أحمد شمس الدين الحجاجي — النقد المسرحي في مصر (رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٦٥)

٥. أحمد شمس الدين الحجاجي — العرب وفن المسرح (القاهرة ١٩٨٦)

٦. أحمد عبد الستار الجواري — التعريب والاصطلاح. (مجلة اللسان العربي، ع٥، الدار البيضاء ١٩٧٧)

٧. أحمد ياقوت — المصطلح اللغوي. (ضمن مجموعة دراسات نشرت تحت عنوان "إشكالية المصطلح" سلسلة العلم والفلسفة، (هيئة قصور الثقافة ١٩٩٨)

٨. أرسطوطاليس — كتاب الشعر. ترجمة عبد الرحمن بدوي. (القاهرة ١٩٥٣.)

٩. تمام حسان — اللغة العربية: معناها ومبناها. (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣)

١٠. تمام حسان — المصطلح البلاغي القديم في ضوء البلاغة

الحديثة. (مجلة فصول، المجلد السابع ع٤،٥ القاهرة ١٩٨٧)
١١. جابر عصفور — الصورة الفنية عند شعراء الإحيائ. رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب جامعة القاهرة (١٩٦٩)
١٢. جابر عصفور — مفهوم الشعر. دار الثقافة ١٩٧٨)
١٣. جابر عصفور — المرايا المتجاورة. دراسة في نقد طه حسين. (الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥)
١٤. جابر عصفور — الخيال المتعقل. دراسة في النقد الإحيائي. (مجلة الأقلام ١٩٨٠) ونشرت بعد ذلك في كتابه "قراءة في التراث النقدي" (القاهرة ١٩٩٠).
١٥. جبور عبد النور — المعجم الأدبي. (دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩)
١٦. جميل الملائكة — أساليب اختيار المصطلح العلمي ومتطلبات وضعه. (مجلة اللسان العربي، ع٢٤، الدار البيضاء، ١٩٨٥)
١٧. جون ليونز — علم الدلالة. ترجمة عبد الحليم الماشطة (بغداد ١٩٨٠)
وهو عبارة عن الفصلين التاسع والعاشر من كتابه مقدمة في علم اللغة النظري (لندن ١٩٦٨)
١٨. جون ليونز — اللغة والمعنى والسياق. ترجمة عباس صادق الوهابي. (دمشق ١٩٨٧)
١٩. حمادي صمود — معجم مصطلحات النقد الحديث (الحوليات ع١٥، تونس ١٩٧٧)
٢٠. الحملاوي أحمد. — شذا العرف في فن الصرف. (بيروت ١٩٥٧)

٢١. خير الله علي السعداني — مصطلحات نقدية (بغداد ١٩٧٤)

٢٢. رشدي فكار — تعريب العلوم الإنسانية في التعليم الجامعي. (مجلة اللسان العربي، ع١٥ الدار البيضاء ١٩٧٧)

٢٣. ستيفن أولمان — دور الكلمة في اللغة. ترجمة د. كمال بشر. (القاهرة ١٩٦٣)

٢٤. سهير القلماوي — محاضرات في النقد الأدبي. (القاهرة ١٩٥٥)

٢٥. سهير القلماوي — المحاكاة. (القاهرة ١٩٧٣)

٢٦. الشاهد البوشيخي — مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبين للجاحظ. (بيروت ١٩٨٢)

٢٧. شحاذة الخوري — دراسات في الترجمة والتعريب والمصطلح. (بيروت ١٩٨٢)

٢٨. شوقي ضيف — العصر الجاهلي. (دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦)

٢٩. عبد الحكيم راضي — المصطلح النقدي بين وصف المتكلم ووصف الكلام. (مجلة الثقافة ع١٠١: ١٠٢، القاهرة ١٩٨٢)

٣٠. عبد السلام المسدي — قاموس اللسانيات عربي فرنسي، فرنسي عربي، مع مقدمة في علم المصطلح. (الدار العربية لنشر، تونس ١٩٨٤)

٣١. عبد القادر الفاسي — معجم المصطلح اللساني. (مجلة اللسان العربي، ع٢٣، الدار البيضاء ١٩٨٤)

٣٢. عبد المطلب عبد المطلب زيد — المصطلحات النقدية في التراث العربي حتى القرن السابع الهجري (رسالة دكتوراة مقدمة إلى كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٨٩)

٣٣. علي القاسمي — مقدمة في علم المصطلح (بغداد ١٩٨٥)

٣٤. علي القاسمي — نحو إنشاء بنك المصطلحات المركزي في الوطن العربي. (مجلة اللسان العربي، ع١٦، الدار البيضاء ١٩٧٨)

٣٥. لويس عوض — هوراس وفن الشعر. (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٣)

٣٦. ماهر حسن فهمي — الكلاسيكية في الفنون والآداب. (القاهرة ١٩٦٢)

٣٧. مجدي وهبة — معجم مصطلحات اللغة والأدب. (مكتبة لبنان ١٩٧٤)

٣٨. محمد حلمي هليل — أسس المصطلحية. (ضمن كتاب "إشكالية المصطلح" هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨)

٣٩. محمد حمدي إبراهيم — دراسة في نظرية الدراما الإغريقية. (القاهرة ١٩٧٨)

٤٠. محمد رشاد الحمزاوي — المنهجية العربية لوضع المصطلحات من التوحيد إلى التنميط. (مجلة اللسان العربي، ع٢٤، الدار البيضاء، ١٩٨٥)

٤١. محمد زكريا عناني — مصطلحات الموشحات. (ضمن كتاب "إشكالية المصطلح" هيئة قصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨)

٤٢. محمد عناني — المصطلح الأدبي: دراسة ومعجم. (القاهرة ١٩٩٦)

٤٣. محمد مندور — الكلاسيكية. (مطبعة نهضة مصر د.ت.)

٤٤. محمود فهمي حجازي — الأسس اللغوية لعلم المصطلح. (مكتبة غريب، القاهرة ١٩٩٠)

٤٥. مراد وهبة — المعجم الفلسفي (القاهرة ١٩٧٩)

٤٦. موسى شروانة — المصطلحات النقدية حتى القرن الثاني الهجري.

(رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٨٦)

٤٧. ناصر الحاني — من اصطلاحات الأدب الغربي. (القاهرة ١٩٥٩)

٤٨. وجيه حمد عبد الرحمن — منهجية وضع المصطلحات الجديدة في الميزان. (مجلة اللسان العربي، ع٢٤، الدار البيضاء ١٩٨٥)

٤٩. وجيه حمد عبد الرحمن — اللغة ووضع المصطلح الجديد. (مجلة اللسان العربي، ع١٩، الدار البيضاء، ١٩٨٢)

رابعا: المراجع الأجنبية

1.	Abrams M. H.	The mirror and the lamp. (new York 1977)
2.	Cantarino.	Arabic poetics in the golden age. (leiden 1975)
3.	Cuddon John	A dictionary of literary terms. (London 1977)
4.	Lyons John	Semantics. (Wessex 1977)
5.	Mario pei	Webster Lexicon Encyclopaedic. (New York 1988)
6.	Procter Paul	A Longman Dictionary of contemporary English. (London 1984)
7.	Reminger Alex	Princeton Encyclopaedia of poetry and poetics. (New Jersy 1965)
8.	Shipley Joseph	A dictionary of world literary Termns. (London 1955)
9.	Ullmann Stiven	Semantics, an introduction to the science of meaning. (London 1972)

الفهرس

مقدمة ٥
الفصل الأول: المشتقات المصدرية ٢٧
الفصل الثانى: المشتقات غير المصدرية ١٢٠
الفصل الثالث: المصطلح المركب ١٤١
الفصل الرابع: تعريب المصطلح ١٦٥
الفصل الخامس: التغيير الدلالى ١٩٩
الخاتمة ٢٦٥
المصادر والمراجع ٢٧١
الفهرس ٢٨٧

رقم الإيداع : ١٩٤٨٣/ ٢٠٠٠

الأمل للطباعة والنشر

الثمن

جنيهان

Bibliotheca Alexandrina
04034409